Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert.

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt
von der
Philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Wilhelm-Universität
zu Berlin

vorgelegt von
Martin Greulich.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. 11. 1933.
Tag der Promotion: 14. Dezember 1934.

Günthers Buchdruckerei, Saalfeld Ostpr.

27

Referenten: Prof. Dr. Schering.
Prof. Dr. Wolf.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
A. Vorwort	I
B. Ausgangspunkt und Formulierung des Themas	1—2
C. Zur Vorgeschichte des Streichinstrumentenspiels des 16. Jahrhunderts	3—7
D. Das Streichinstrumentenspiel im 16. Jahrh.	8—110
I. Die Violen	8—86
a.) Die Berichte der Theoretiker	8—22
b.) Die Schulen des Violenspiels	22—62
1. Gerle (Deutschland) . . .	23—26
2. Jambe de Fer (Frankreich)	26—29
3. Ganassi (Italien)	29—52
4. Ortiz (Spanien)	52—62
c.) Die Quellen der Violenmusik	62—86
II. Die Liren.	87—110
a.) Die Berichte der Theoretiker und die Lehranweisungen des Lirenspiels	87—103
b.) Die Quellen der Lirenmusik	103—110
E. Nachwort	111

A. Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist der Versuch einer Darstellung der Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert. Zum Teil ist sie eine Zusammenfassung mehrerer Arbeiten, die zur Erforschung dieses Gebietes bereits geleistet sind. Als Grundlage zur Erfassung allgemein musikgeschichtlicher Zusammenhänge diente Scherings „Aufführungspraxis alter Musik 1931". Für das Streichinstrumentenspiel im 16. Jahrhundert wurden Joach. Mosers Vorgeschichte zur „Geschichte des Violinspiels" von A. Moser 1929, auch Scherings obengenanntes Werk benutzt, ferner Alfred Einsteins „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, '1905", Kinkeldeys „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, 1910", Max Schneiders „Die Anfänge des basso continuo", 1918. Neu ist die Erforschung des Lirenspiels, das bis jetzt unberührt geblieben ist. Zweck dieser Arbeit sollte die Darstellung der technologischen Entwicklung des Streichinstrumentenspiels also einmal Geschichte sein, sodann die Festlegung der Richtlinien für eine Wiederbelebung dieser Musik auf Grundlage des Ergebnisses all dieser Studien.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550810_0182

B. Ausgangspunkt und Formulierung des Themas.

Die „Aufführungspraxis" ist in den letzten zwei Jahrzehnten in den Vordergrund getreten[1]). Man beschäftigt sich hier mit Fragen, die eine Wiederbelebung alter Musik betreffen. Die Instrumentenkunde wird eines der wichtigsten Hilfsmittel zur Lösung solcher Fragen, die historische Instrumentenpraxis ein besonderes Studienfeld. Der Musikwissenschaftler hat an überlieferten Tonwerkzeugen instrumentalpraktische Studien zu treiben unmittelbar nach zeitgenössisch-theoretischen Schriften, speziell Schulen, soweit vorhanden. Auch unser Thema fordert solche Aufgaben. Es soll als ein Teilgebiet unter dem Begriff der Aufführungspraxis stehen, es hat instrumentalpraktische Fragen zu lösen, Fragen der Technologie und der Vortragsart allgemein. Bis jetzt ist dieses Thema weniger erschöpfend behandelt worden, Hinweise in anderem Zusammenhang finden wir hier und da[2]); die einzige größere Arbeit, die dieses Gebiet näher berührt, ist Alfred Einsteins Dissertation „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. 1905". Diese Arbeit ist ihrem Thema nach geographisch begrenzt. Da sie aber im Quellenverweis nicht auf deutschem Boden stehen bleibt, sondern auch außerdeutsche, italienische und spanische Quellen heranzieht, sind Ansatzpunkte für eine umfassendere Behandlung bereits vorhanden. Deshalb konnte ich in meinen Studien zunächst auf sie zurückgreifen. Meine Darstellung nun möchte über den örtlich begrenzten Rahmen hinausgehen und eine Gesamtdarstellung geben; sie will den Anteil der

---

1) Schering: Aufführungspraxis alter Musik. 1931; R. Haas: Aufführungspraxis (Bücken, Hdb. d. Mw.)

2) W. I. v. Wasielewski: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878; Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, 1910; Max Schneider: Die Anfänge des basso continuo, 1918; Vorgeschichte H. J. Mosers zur „Geschichte des Violinspiels" Andreas Mosers, 1929.

Nationen in den Mittelpunkt stellen. Das Ausbreitungsgebiet ist den Quellen nach Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland. Der Name „Streichinstrumentenspiel" will sagen, daß nicht eine Gattung herausgegriffen wird (viola da gamba), sondern alle Bogeninstrumente, deren Spiel sich diese Zeit vornehmlich bedient hat. Das Streichinstrumentarium besteht im wesentlichen aus Violen und Liren. Unter „Viola" versteht man ein Streichinstrument mit vier bis sechs Saiten, dessen Name auf ahd. fidula zurückgehend im Beginn der Neuzeit (um 1500) gemeinsam für die meisten Streichinstrumente der europäischen Kunstmusik gebraucht wird, unter „Lira" speziell ein vielsaitiges, breithalsiges, meist durch Bordune ausgezeichnetes Streichinstrument, das hauptsächlich zum mehrstimmigen Spiel verwendet wurde und bereits im 16. Jhdt. auftaucht. Die zeitliche Abgrenzung dieser Arbeit ist nach dem beiderseitigen Zusammenhang von rein stilgeschichtlichen Merkmalen und instrumentalpraktischen vollzogen. So konnten musikgeschichtlich die letzten Ausläufer des Mittelalters in der Hochrenaissance eines Gombert, Clemens non papa, Thomas Crequillon und anderer mehr verfolgt werden, andererseits die Anfänge zu einem neuen Stil selbst in der Lirenmusik besonders wahrgenommen werden. Die Anfangsgrenze ist da zu ziehen, wo die Instrumentenpraxis, in den Mittelpunkt der theoretischen Betrachtung gezogen, den Uebergang zur chorischen Verwendung der Streichinstrumente zeitigt, und damit auch die bewußte Unterscheidung von Streichinstrumenten in „da braccio" und „da gamba" aus instrumentenbaulichen Gründen festliegt und so die Brücke zum Ausbau des modernen Orchesters schlägt. Der Schlußstein wurde da gelegt, wo bereits offenkundig eine neue Epoche vorhanden ist: die Anfänge der Monodie und des konzertanten Stils und die Einführung unserer modernen Violinfamilie.

C. Zur Vorgeschichte des Streichinstrumentenspiels des 16. Jahrhunderts.

Allgemeine Grundlagen und zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter speziell.

Klangleib und Vortrag sind die beiden Seiten, die als Anschauungsmittel gesetzt sind, eine Wiedererweckung alter Musik zu bewirken. Unter Klangleib versteht Schering[3]) alles das, was das Wesen des wirklich Tönenden ausgemacht hat — Klangquellen, Klangfarbe, Vokales, Instrumentales, Mischung der Klänge, Besetzung usw. —, unter Vortrag die Art der Wiedergabe, die entweder ganz allgemein oder für einen Sonderfall gilt. Der Lösung einer solchen Frage dient auch unser Thema. Es behandelt einen Ausschnitt historischer Streichinstrumentenpraxis und kann das Wesen der Klangwelt, das dieser Gattung von Tonwerkzeugen zugrunde liegt, unmittelbar herausstellen. Die Gesichtspunkte, unter denen — wie oben beschrieben — die Musik einer Vergangenheit betrachtet, wirklichkeitsnahe wird, sind in ihrer Anwendung auch hierfür stichhaltig. Es gilt, die Handhabung des Spiels, die Art des Spiels überhaupt (Vortragsweise: Spielmanieren und Besetzung) und die Quellen dieser Gattung von Instrumentalmusik zu erschliessen. Welche Mittel stehen uns da zur Verfügung? Einmal gegenständliche Quellen, die überkommenen Instrumente selbst, sodann die theoretischen Schriften (Spielanweisungen) und die überlieferte Musik für diese Instrumentengattung. Liegt die Frage bei letzterer besonders schwer, so sind die erhaltenen Traktate in der Regel auch nur ein wenig hinreichendes Mittel, für eine klare Darstellung sind sie in seltensten Fällen erschöpfend. Es zeigt sich da die Tatsache, daß die alte Zeit sich teilweise überhaupt nicht, teils nur kärglich, zu diesen Fragen geäußert hat. Die Schweigsamkeit der Quellen wird um so größer, je weiter wir zurückgehen. Diese seltsame Einstellung erklärt sich einmal aus der rationalistischen Einstellung des Mittelalters, nach der die Würde und das Ansehen der

3) Schering: Aufführungspraxis alter Musik, 1931; s. Einleitung.

Kunst nicht vom ausübenden Künstler (artifex, violista) vertreten wurde, sondern vom spekulativ und rechnerisch vorgehenden Theoretikus. Der wissenschaftlich geschulte, mit der Vernunft arbeitende „musicus", und der bloße „Ausführer" stehen sich gegenüber. Dieses Ausführen war und blieb lange nichts anderes als ein blosses Handwerk, wenn auch ein edles, gehörte aber nicht in eine Kunstlehre. Ferner kommt noch hinzu, daß die gesamte Musikpraxis auf lebendiger Ueberlieferung beruhte, von Generation zu Generation mündlich und durch Beispiele weitergegeben wurde. Und dann der große Unterschied. Musik bedeutet für uns heute — wie Schering klar formuliert[4]) — „Bekenntnis, Lebensdokument, und das Kunstwerk erscheint uns groß und bedeutend wegen seiner Einzigmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Nicht so die alte Zeit. Für sie ist Musik nicht Dokument, sondern unmittelbare Lebensäußerung, wahrhaftiges Geschehen, infolgedessen abhängig vom Augenblick und vom Zufall. Musik wird nicht als etwas Niedergeschriebenes, sondern als etwas zum Klingen Gebrachtes betrachtet, und nicht in der Wiederholung, sondern in der Möglichkeit unendlicher Variierung liegt das Genußhafte". Der Komponist schuf nur die reine „musica", die unter allen Umständen erklingen sollte. Wie das nun im Einzelnen geschah, war Sache des Praktikus. Die Musica auf irgend eine Weise erklingen zu lassen, war für diesen geradezu ein neuer künstlerischer Vorgang. Aus den Traktaten der mittelalterlichen Musikschriftsteller allein würde sich so kein klares Bild der Aufführungspraxis ihrer Zeit gewinnen lassen. Wohl sind sie bedacht, den Musikbegriff bis ins Kleinste herab zu teilen, die Instrumentengruppen nach der Art ihrer Klangerzeugung zu unterscheiden und, wo es geht, Näheres über sie auszusagen. Aber ihr Theoretikerstolz, Zunftgeheimnis und manches andere verbieten ihnen in der Regel, sich näher mit dem Handwerklichen der Kunst zu beschäftigen. Nimmt man jedoch zu den Theoretikerquellen die Berichte und bildlichen Zeugnisse hinzu, so gelingt es, nicht nur vom Gesamtbestand, sondern auch von der Bauart und dem Klang der Instrumente einen Begriff zu bekommen. Dieser Versuch ist vom Verfasser gemacht worden. Der Weg des Quellen-

4) Schering: siehe ebenda, S. 3.

studiums führt von den ersten Ueberresten bildlicher Darstellungen und einem Vergleich der überlieferten Musik an Organa, Diskanten und Motetten hierzu über zunächst nur kühle Berichte von Theoretikern zu der Kunstmusik der Troubadour-Trouvère- und Minnesängerlyrik, den einstimmig überlieferten Tänzen des Mittelalters, den Kompositionsformen der ars-nova und des 15. Jahrhunderts einschließlich. Das Ergebnis all dieser Studien veranlaßte den Verfasser jedoch, von einer Veröffentlichung dieses Abschnittes abzusehen. Die Behandlung des Quellenmaterials war augenblicklich zu schwierig und umfangreich, mit allzu großen Problemen noch verbunden, als daß dieser Stoff einer zusammenfassenden Darstellung bereits reif erscheinen konnte. Eine Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter mag deshalb eingehenderen Studien vorbehalten bleiben. Als Ansatzpunkt hierzu sei auf die bereits geleisteten Arbeiten verwiesen: Joh. Wolf „Tänze des Mittelalters" im Arch. f. Mw. I. 1919, Joach. Mosers Vorgesch. zur „Geschichte des Violinspiels" von A. Moser 1929, Leo Schrade „Die handschriftliche Ueberlieferung der ältesten Instrumentalmusik, 1931", auch Scherings „Aufführungspraxis alter Musik 1931" und seine „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance 1914". Unsere Darstellung setzt da ein, wo wir uns auf sicherem Boden befinden. Aus jener frühen Zeit seien nur folgende Schriften kurz berührt, der berühmte Traktat des Hieronymus de Moravia und der um die Wende des 13. Jahrhunderts geschriebene des Johannes de Grocheo, zwei Quellen, die äußerst wertvoll für das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter sind[5]). Moravias Berichte beziehen sich mehr auf das rein Technische des Streichinstrumentenspiels, auf Saiteneinstimmung und Fingersatztechnik; er weiß als Hauptinstrument für die Volksmusik die Rubebe und Viella namhaft zu machen. Grocheo behandelt die Kompositionsformen des Streichinstrumentenspiels; sein Traktat, der für gebildete Laien geschrieben ist, handelt von der Instrumentenkunst mit ihren Formen ductia und stantipes und macht die Viella zum Hauptausdrucksmittel jeglicher musikalischen Uebung. Neben diesen beiden Denkmälern

5) Besprochen sind teils diese beiden Traktate in den obengenannten Arbeiten.

ist für das ganze Mittelalter der geringe Bestand an aufschlußreichen Quellen unseres Gebietes charakteristisch. Das bleibt bis hin zur Wende des 15. Jahrhunderts. Auffallend ist, daß diese Zeit dann plötzlich Theoretiker in Massen aufweist und das Interesse für instrumentenpraktische Fragen geradezu in den Mittelpunkt rückt. Diese Tatsache erklärt sich aus kultur- und geistesgeschichtlichen Bindungen. Der Humanismus hat auf diese Kreise Einfluß. Er sprengt die geistigen Fesseln der Kirche und stellt den Menschen auf sich selbst. Die wissenschaftliche Erkenntnis hebt ihn heraus aus dem Kollektivgeist des Mittelalters. Das Studium der antiken Schriften wird der Ausgangspunkt der theoretischen Betrachtungen. Man realisiert die Instrumentenpraxis. Die alte Spielmannskunst bleibt für den Laien kein Geheimnis mehr. Durch die Einführung der Bundanlage[6]) bei Streichinstrumenten wird das Saitenspiel jedem leicht erlernbar und bequem. Man will klar und deutlich veranschaulichen. Der Instrumentenapparat wird erweitert. In engem Zusammenhang mit der jetzt allgemein gültigen Vierstimmigkeit und der Durchbildung der Selbständigkeit der Stimmen auf harmonischer Grundlage, die ihren Ausgangspunkt von der spätniederländischen Schule Josquins nimmt, steht der Ausbau der Instrumente zur chorischen Verwendung. Man bildet Familien in den einzelnen Instrumentengattungen; man scheidet klar in Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßviolen. Der Begriff da b r a c c i a und da g a m b a, stellt sich aus instrumentenbaulichen Gründen ein. Der Instrumentenbauer erkennt, daß er aus klanglichen Rücksichten tiefen Saiteninstrumenten ein Korpus von größerem Ausmaß geben muß. Daher die bewußte Unterscheidung in Gamben und Bratschen von diesem Augenblick an; und weiterhin hat die Bundanlage wieder den Vorzug, den Violaspieler über die Mensurunterschiede der einzelnen Instrumente

6) Ueber den genauen Zeitpunkt der Einführung der Bünde bei Streichinstrumenten steht zur Zeit die Frage noch offen. Jedenfalls sprechen aber sehr viele Gründe dafür, daß die Uebertragung des Lautengriffbretts mit in Halbtonschritten angeordneten Bünden auf die Viola, wenigstens in Süddeutschland und Oberitalien, nicht lange vor 1500 stattfand. Vgl. hierzu Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhdt. 1905. S. 1 ff.

hinwegzuhelfen; wenn er einmal seine Fertigkeit auf einer Diskantviola erprobt hatte, so konnte er auch leicht auf einer Alt-, Tenor- oder Baßviola fertig werden. Für diese Zwecke waren Violen homogener Beschaffenheit besonders geeignet; man hielt die relativ gleichartige Einstimmung der Saiten zueinander im Auge. Der Spieler brauchte nur die Lage der Schlüssel (claves c, f, g) auf den einzelnen Instrumenten zu kennen und konnte dann schnell und leicht sich in das Spiel einer Diskant-, Alt-, Tenor- oder Baßviola hineinfinden. Kurz, ein überaus praktischer Sinn charakterisiert alle diese Erscheinungen. Gleichzeitig steht diesen theoretischen und praktischen Bemühungen das Emporblühen der Buchdruckerkunst und des Notendrucks hilfsbereit zur Seite, die ein Ausbreitungsvermögen und einen Austausch dieser theoretischen Betrachtungen schaffen konnten und so dem Theoretikus Gelegenheit boten, in größerem Ausmaße noch als zuvor das Interesse anderer dafür zu wecken.

D. Das Streichinstrumentenspiel im 16. Jahrhundert.

I. Violen.

a. Die Berichte der Theoretiker.

Für eine Gesamtdarstellung ist es gewiß von großem Werte, zunächst einmal alles heranzuziehen, was an theoretischen Quellen vorhanden ist. Eine Quellensammlung chronologischer Art soll es sein, und selbst diejenigen Theoretiker sind noch zu beachten, die zwar der zeitlichen Begrenzung des Themas entrückt, aber dennoch in ihren Berichten maßgebend dafür sind. Eine Auswahl des Materials unter ein besonderes Kapitel anschließend zu stellen, ergab sich von selbst; aus Gründen der Uebersicht empfahl es sich, die unter den theoretischen Quellen der Vollständigkeit halber beigefügten Schulen des Violenspiels einmal herauszulösen, zumal da sie in ihrer Darstellung über den Rahmen des bloßen Berichterstattens weit hinausgingen und die Möglichkeit aufwiesen, sie in einen Vergleich geographischer Betrachtung zu bringen, Rückschlüsse auf Stufenunterschiede in der Pflege des Streichinstrumentenspiels zu ziehen und den Anteil der Nationen hierbei ganz besonders herauszuschälen.

Rund 200 Jahre liegen zwischen den letzten Berichten eines Hieronymus de Moravia und Johannes de Grocheo über das Violenspiel und denen des bereits im Zeichen des Humanismus stehenden Theoretikers Tinctoris, der als erster wieder mit seiner Schrift „De inventione et usu musicae" Neapel 1484[7]) über die Instrumentenpraxis etwas auszusagen weiß. Entwicklungsgeschichtlich auffallend ist diese gedruckte Abhandlung, indem hier Tinctoris die Viola von der Laute ableitet und diese mit dem Korpus eines flachen (plano) und eingebuchteten (incurvata) im Gegensatz zur Laute beschreibt und sie zu einer Erfindung der Neugriechen stempelt. Er zeigt sie als ein dreisaitiges in Quintabstand eingestimmtes Streichinstrument und kann sie noch als ein Instrument mit

7) Traktat v. K. Weinmann 1917 herausgg.

5 Saiten nebst Quinteinstimmung aufweisen. Diese letztgenannten Streichinstrumente scheinen noch keine Bundanlage zu haben; denn später spricht er von der cetula, die von den Italienern erfunden sei, und weiß bei diesem Lauteninstrument die Bünde (tastas-elevationes ligneae) besonders hervorzuheben. Jedenfalls ist es nicht klar ersichtlich, ob bei ihm das Bündesystem auf den Violen schon besteht. Interessant ist dennoch die Stelle, wo er den Gebrauch der Viola bei Festen, Reigentänzen und Trinkgelagen schildert, sie besonders für Rezitationen historischen Inhalts geeignet hält und hierbei das Spiel der Gebrüder Orbus aus Flamen, Karolus und Johannes in Brügge besonders rühmt, von denen der eine die Oberstimme, der andere die Tenorstimme mehrerer Kantilenen spielte.

Als frühester deutscher Zeuge tritt uns Cochlaeus, ein Schüler Adams von Fulda und Kölner Lehrer Glareans mit seinem zunächst anonymen „Tetrachordum musices“ [8]) entgegen; er erwähnt Streichinstrumente, doch kennt er nur eine Art von viella-geyge: das Rebec, und dazu als Baß das Trumscheit, ein Saitenbassinstrument, das in Flageolett-Tönen gespielt würde.

Ausführlicher äußert sich schon Sebastian Virdung in seiner „Musica getutscht“ [9]). Es ist der erste Versuch einer Unterweisung im Instrumentenspiel. Sie umfaßt den gesamten damaligen Instrumentenvorrat. Auffallend ist zugleich, daß mit dem Vorsatz einer Schule die Anwendung des Bundsystems auf die Streichinstrumente klar zu Tage tritt. Er unterscheidet Großgeigen mit Bünden und Kleingeigen ohne Bünde. Von den Kleingeigen hält Virdung nichts, weil man bei ihnen infolge fehlender Bünde fürs Spiel etwas von Musik verstehen müsse. Als Großgeige zeigt er uns eine Art steglose Streichguitarre. Der breite Lautenkragen trägt 7 Bünde und 9 bis 11 Saiten in 5 bis 6 Chören (auch 13 bis 14 Saiten in siebenerlei Tonhöhe, die oberste stets einzeln); als Normalstimmung bei 11 Saiten gilt bei ihm: AA, dd, gg, hh, éé. Ueber das gegenseitige Stimmungsverhältnis der in 3 Größen, also auch 3 Stimmgattungen gebauten Streichguitarre schweigt sich Virdung aus, über Finger-

8) Ausgabe: Noribergae 1512 Stuchss 4.° 30 S. (B. B.)
9) Basel 1511.

satztechnik sagt er nur kurz, daß sie mit derjenigen der Laute übereinkomme. Noch weniger erzählt er über die Spielweise der „unnützen instrumenta" des Trumscheits und der dreierlei Rebecs. Wohl aber bietet er als Erster die seitdem von allen Theoretikern nacherzählte Probe, wie man die Reinheit der Saite durch Feststellung der gleichmäßigen Zweiecksform ihrer Schwingung nachprüfen könne[10]).

Einen bedeutsamen Fortschritt stellt spieltechnisch die „schöne, künstliche Unterweisung auff die instrumente der lauten und geygen" des Wiener Hans Judenkünig dar[11]). Statt Chöre treffen wir hier Einzelsaiten, 6 in der Zahl. Von den Kleingeygen sagt er leider nichts, doch ist er für uns wichtig als erster Zeuge eines geordneten Lagenspiels auf tieferen Saiten, der „rechten künstlichen applikatz" in 5 halben Lagen (wie wir es heute bezeichnen würden). Statt blossen Abstreckens („radebrechen") empfiehlt er vernünftig Rückungen der ganzen linken Hand bis zum 8. Bund hinauf.

Martin Agricola bringt uns dann bereits das voll ausgebildete Gambenquartett in seiner „Musica instrumentalis deudsch" 1528 (29) und 1545 (Wittenberg). Die absolute Tonhöhe richtet sich bei der Einstimmung dieses nach der Spannfähigkeit der höchsten Diskantsaite; als relative Tonhöhe bietet er (bei je 4 Bünden) folgende Einstimmung in Chören: Baß: G, c, f, a, d', g'; Tenor-Alt: c, f, a, d', g'; Diskant: f, a, d', g', c''. Tenor-, Alt- und Diskantgeyge sind hier nicht nach dem Normallautenakkord der Baßgeyge in ihrer Einstimmung transponiert, sondern eng aus der feststehenden Lage der Terz f—a weiter entwickelt, und Quarten werden dann angestückelt bezw. weggelassen. Da dies, unpraktisch genug, stets neue Griffverhältnisse zeitigt, ist Agricola darin ohne Nachfolger geblieben. Dann kommt er zu den viersaitigen großen und kleinen Geigen (unter großen Geigen sind hier stets Geigen da gamba und unter kleinen Geigen solche da braccio zu verstehen). Hier ist die Regel des gegenseitigen Oktavabstandes zwischen Baßgeige (G, c, f, a)

10) Neben Gerle nimmt sogar Ganassi den „effetto della corda falsa, giusta e media" auf.

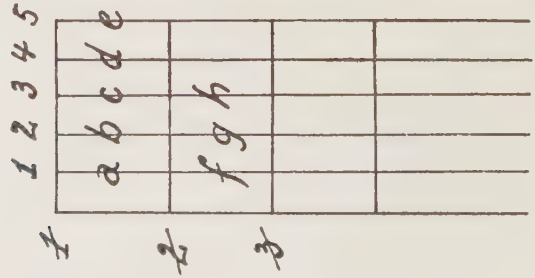
11) Wien 1523.

und Diskantgeige (g, c', f', a') bei der Choreinstimmung beibehalten, während für Tenor- und Altgeige: c, f, a, d' gilt. Endlich die dreisaitigen quintengestimmten kleinen Geigen ohne Bünde mit Baß: F, c, g; Tenor-Alt: c, g, d'; Diskant: g, d' a' und die bundlosen Rebecs; jedoch empfiehlt er dem Schüler, beim Erlernen des Streichinstrumentenspiels anfangs vorläufig Bünde aus Saiten anzubringen, die man dann später wieder wegschneiden könnte. Sodann folgt die Tabulatur „auff alle eynstymmige Instrumente". In diesem Zusammenhang ist wichtig darauf hinzuweisen, daß das Büchlein sich an die „iugent und alle andern auch leyen und ungelernten, die nur lesen künnen" wendet; es will „der armen iugent yn dieser löblichen kunst redtlich und nützlich" sein. So lautet das Vorwort u. a. in seiner ersten Ausgabe. Sehr bemerkenswert ist die Stelle in der Vorrede der Ausgabe von 1545 weiter, wo er von den Feinden der Instrumentalmusik spricht, die ihm sein Büchlein verlacht hatten: „Idoch gedacht ich zu letzt: sihe, die weil sie so klösterlich, da man gantz beschawlich lebet und on alle Musikalische Instrument allein Choraliter dahin singet, von der sache reden, und villeicht nichts sonderlichs von dieser edlen kunst verstehen . . .". Diese letzte fünfte Ausgabe trägt auf dem Titel den besonderen Hinweis: „für unser Schulkinder und andere gemeine Senger". Wir können hieraus schließen, daß die Entstehung und Verbreitung dieser Instrumentenschule, ihre Widmung an Rhaw, ihr Druck in Wittenberg, ihr besonderer Zweck in unmittelbarer Beziehung zu den beiden großen geistlichen Liederwerken von Rhaw[12]) standen, von denen ja die zweite ausdrücklich ebenfalls „für die gemeinen Schulen" bestimmt war. Es ist anzunehmen, daß diese Schule vorwiegend für die mittleren und erwachsenen Schüler der Lateinschulen geschrieben ist, die ja immer am Gottesdienste im Chorsingen beteiligt waren, und wenn sie sich jeweilig in der Mutation befanden oder Stadtpfeifer nicht verfügbar waren, oft den instrumentalen Teil übernehmen mußten. Seine Ausgabe von 1545 (Wittenberg) bedeutet im Vergleich zur ersten Fassung (1528) einen Fortschritt in der näheren Anweisung des Spieltechnischen. Kennt Agri-

12) Das „Wittenbergische Gesangbüchlein" 1524 und „Newe deudsche geistliche Gesenge" 1544.

cola auch noch keine Bindung mehrerer Noten und empfiehlt er noch das Streichen nahe am Steg, so ist doch seine Vorschrift löblich, Streichen und Greifen, Bogen und Finger müßten zeitlich genau übereinstimmen. Die Großgeigenstimmung verbessert und vereinheitlicht er zu: E A d g h, c e a d', g h e' a'.

Im Zeichen des Protestantismus scheint auch die aus Süddeutschland stammende „Musica Teusch auff die Instrument der großen und kleinen Geygen und Lauten" von Hans Gerle[13]) zu stehen. Ist diese Unterweisung ihrer Vorrede nach nicht ausdrücklich für Schulen oder gar u. a. für den kirchlichen Gebrauch mit bestimmt, so ist es doch wiederum bezeichnend, daß sie sich vorwiegend der Jugend widmet. Sie will ein Selbstunterrichtswerk sein. Wesentlich gründlicher ist sie deshalb in der Belehrung. Als ausgesprochenes Unterrichtswerk soll sie einer eingehenderen Behandlung im Kapitel über die Schulen unterzogen werden. Hier soll nur das Wesentliche für den Zusammenhang rein theoretischer Entwicklung hervorgehoben werden. Erstmalig stehen in dieser Abhandlung die Großgeigen an erster, die Kleingeigen an zweiter Stelle, während die Lauten auf die dritte Stelle verwiesen sind. Bis auf den breiten Lautenkragen mit Bünden ist hier die Gambe des 17. Jahrhunderts fast völlig erreicht, auch ein Griffbrett begegnet. Gerle stimmt das Großgeigenquartett im gegenseitigen Verhältnis: Baß: D G H e a; Tenor-Alt: G c e a d'; Diskant: d g h e' a', wobei wieder die absolute Tonhöhe von der Haltbarkeit der a'-Saite abhängt. Die Tenor-, Alt- und Diskantgeigen haben 7, der anspruchslosere Baß nur 5 Darmbünde. Wie bei der deutschen Lautentabulatur wandern auch bei



13) Nürnberg 1532.

Gerles Griffschrift für Großgeigen die Zeichen die Bünde entlang, und die tiefste Saite zeigt sich durch besondere Zählung als später hinzugetreten.

Lag bei Judenkünig bereits ein geregeltes Lagenspiel vor, so läßt Gerle alle Töne oberhalb vom 4. Bund mit dem 4. Finger abstrecken. Unpraktisch, sogar unbeholfen ist dagegen seine Kleingeigentabulatur; denn er ordnet den einzelnen Zeichen einfach die absolute Tonhöhenbedeutung des Großgeigenbasses zu, sodaß sie wie Kraut und Rüben durcheinanderstehen und statt einer Griffhülfe eine fast unerlernbare Gedächtnisbelastung darstellen; er empfiehlt sie auch aufs Griffbrett zu schreiben.

Mit dem Jahre 1533 betreten wir wiederum italienischen Boden in dem in italienischer Sprache niedergelegten Traktat „Scintille di musica di . . . che monstrano a leggere il Canto fermo . . . . , con la accordatura varii instrumenti" des Giovanni Maria Lanfranco[14]). Dieser läßt die Großgeigentechnik im Wesentlichen mit der für Lauten zusammenfallen. Deshalb führt er nur das Einstimmen mehrerer Violen an[15]). Die Stimmung seines Violenquartetts ist demnach folgende: Tenor und Alt wie die Laute A d g h e' a'. Der Diskant eine Quarte höher, der Baß eine Quinte oder Quarte tiefer:
Baß: 1.) D G c e a d', 2.) E A d f h e'; Tenor-Alt: A d g h e' a'; Diskant: d g c' e' a' d".

Othmar Luscinius wäre der nächste, der zu nennen wäre. Da aber seine „Musurgia" (Straßburg 1536) in unmittelbarer Abhängigkeit von Virdung steht, braucht darauf nicht weiter eingegangen zu werden.

Dagegen bringt uns das Jahr 1543 das Größte und Ausführlichste, was in Instrumentenschulen dieser Zeit niedergelegt worden ist; es ist die „Regola Rubertina" des Silvestro Ganassi (Venedig 1543). Dieses Werk ist sehr umfassend und aufschlußreich für die Streichinstrumentenpraxis. An dieser Stelle mag nur ein Ueberblick über die mannigfaltigen Einstimmungen der Violen im

---

14) Brescia 1533.

15) „Ma poscia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui è: se non che'l Liuto ha le chorde geminate: & il Violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo da uno ad uno si fa: che si fa in quello) della accordatura di piu Violoni insieme solamente ragioneremo" (Scintille di Musica S. 142).

Vergleich zu den anderen gegeben werden, da eine eingehendere Besprechung der Darstellung des folgenden Kapitels über die Schulen speziell vorbehalten bleibt.

I. Buch

Regola prima

Baß { für b-quadro und b-molle: D G c e a d'
für musica ficta: C F B d g c'

Tenor-Alt { b-quadro und b-molle: G c f a d' g'
musica ficta: F B es g c' f'

Sopran { b-quadro und b-molle: d g c' e' a' d''
musica ficta: c f b d' g' c''

Regola secunda

Baß und Sopran sind identisch mit der R. prima.

Tenor-Alt { b-quadro und b-molle: A d g h e' a'
musica ficta: G c f a d' g'

Regola terza

Baß { b-quadro und b-molle: D G c e a d'
musica ficta: C F B d g c'

Tenor-Alt { b-quadro und b-molle: G c f a d' g'
musica ficta: F B es g c' f'

Sopran { b-quadro und b-molle: c f b d' g' c''
musica ficta: B es as c' f' b'

Regola terza (seine verbesserte Anweisung)

Baß { b-quadro u. b-molle: E A d fis h e'
musica ficta: D G c e a d'

Tenor-Alt { b-quadro und b-molle: A d g h e' a'
musica ficta: G c f a d' g'

Sopran { b-quadro und b-molle: d g c' e' a' d''
musica ficta: c f b d' g' c''

II. Buch.

Die viersaitigen Violen

Baß: F A d g; Tenor - Alt: c f a d'; Sopran: g h e' a'

Die Dreisaitigen Violen.

Baß: F c g; Tenor-Alt: c g d'; Sopran: g d' a'.

Glareans berühmtes „Dodekachordon" vom Jahre 1547 (Basel) erwähnt nur das Trumscheit allgemein anhand seiner theoretischen Abhandlung über die Untersuchungen am Monochord zur Erkenntnis der Tonhöhenbeziehungen. Zu nennen wäre dann des spanischen Theoretikers Juan Bermudo „Libro primo de la declaracion de instrumentos musicales" vom Jahre 1549, und anschließend gleich sein zweites Werk „Declaracion de instrumentos musicales" Ossuna 1555. Im ersten Werke ist mehr ein summarischer Ueberblick über seine Werke gegeben; auf die Instrumente speziell ist gar nicht eingegangen, im zweiten „Ossuna 1555" schon ausführlicher. Das vierte Buch dieses Werkes enthält u. a. die wahre Erkenntnis jeder Art vihuela, das sechste Buch in seinen zwei letzten Traktaten: die Art und Weise, auf seinen Instrumenten zu spielen; es bringt Neuigkeiten in allen 6 Traktaten speziell über die Stimmung der Instrumente. Das sechste Buch ist leider nicht zustande gekommen.

Ein dem Ganassischen in keiner Weise nachstehendes Werk ist dann wieder des Spaniers Diego Ortiz „Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones" [16]). Es ist ein Lehrbuch der Verzierungskunst, der Diminution für die viola da gamba und ist aus solchen Gründen sehr wertvoll, da es eine Ergänzung zu den rein technischen Anleitungen Ganassis bildet. Diego Ortiz' Stimmung der Violen ist der des Lanfranco gleich: Baß: D G c e a d'; Tenor-Alt: A d g h e' a'; Sopran: d g c' e' a' d". Als erster gibt er eine Anweisung über das Einstimmen eines Violone mit dem Cembalo. Er empfiehlt, die 5. Saite des Basses mit dem G des Cembalo in den Einklang zu bringen und dann alle anderen Saiten danach einzustimmen [17]). (Ausführliche Behandlung dieses Werkes im nächsten Kapitel S. 52.)

Das Jahr 1556 führt uns zum erstenmale nach Frankreich. Zwar hatte Claude Gervais in seinen 1547/55 veröffentlichten 4—5-stimmigen „Danceries" dem ersten Heft bereits eine Violenschule beigefügt, aber leider ist die-

16) Roma 1553, neu herausgeg. v. Max Schneider, Berlin 1913.
17) „Empero la mas facil y meior manera de templar il Violon con el Cymbalo es que la quinta del Violon en vazio este unisonus col el Gama ut del Cymbalo, . . .".

ses seit 1865 aus der Pariser Nat.-Bibl. verschwunden, sodaß der „epitome musical" . . . 1556[18]) des Jambe de Fer als einziges erhaltenes Zeugnis französischen Streichinstrumentenspiels umso wertvoller erscheinen muß. Auffallend vor allem ist die strenge Quartendurchstimmung im Violenensemble und die Fünfzahl der Saiten im Gegensatz zu Italien mit der Quart-Terz-Stimmung und der Sechszahl der Saiten, deren Vorteil der Gewährsmann klar erkennt: Gleiche Fingersatztechnik Ton für Ton, Quarte für Quarte; bas: E A d g c'; taille et haute contre: H e a d' g', dessus: e a d' g' c". Es handelt sich hier um ein bedeutendes Werk, das in vieler Beziehung aufschlußreich und besonders bezeichnend in seinem landschaftlichen Charakter ist, Merkmale, die in der Darstellung des folgenden Kapitels hervorgehoben werden sollen (s. S. 26 ff.).

Samuel Maréchal in seiner „Porta musices"[19]) sagt wenig Neues. Wie Jambe de Fer ist er Anhänger der reinen Quartenstimmung für Gamben, nur daß er den Quintabstand zwischen Baß und Tenor durch Diskantstimmung fis h e' a' d" auch zwischen Mittelformat und Sopran durchführt.

Ausführlicher ist wieder Padre Ludovico Zacconi in seiner „Prattica di musica"[20]). Im 4. Buch spricht er sich näher über die Violenpraxis aus. Im Kapitel 46 daselbst scheidet er die Streichinstrumente in zwei Gruppen. Zur ersten Gruppe gehören die, die eines mehrstimmigen Spieles ihrer Natur nach fähig sind, zur zweiten die, die nur einem einstimmigen Spiel ihrer Beschaffenheit nach entsprechen. Unter die Kategorie der Mehrstimmigkeit fähigen Streichinstrumente reiht er die Liren an erster Stelle, den Violen läßt er mehr einstimmiges Spiel zukommen und rechnet sie deshalb zur zweiten Gruppe; wenn diese auch teilweise mehrstimmig spielen könnten, wären sie dennoch von der Beschaffenheit des Satzes jeweilig abhängig und im mehrstimmigen Spiel beschränkt. Im Kapitel 53 scheidet er die Violen in Gamben und Bratschen. Die Bratsche charakterisiert er besonders als Straßeninstrument, weil sie für diese Zwecke handlicher als die Gambe wäre. Die Gambe sei vornehmlich ein

18) Unicum der Pariser Konservatoriumsbibliothek.
19) Basel 1589.
20) Venedig 1592.

Hausinstrument, sie gäbe eine süßere Harmonie von sich und sei wegen der Bundanlage ein vollkommenes Instrument, aus diesem Grunde auch für Konzerte (Zusammenspiel?), Kompositionen jeder Art geeigneter[21]). Im Kapitel 54 behandelt er die Einstimmung der Violen; er beruft sich hierin auf Lan Franco und hält dessen Art der Einstimmung für die zweckdienlichste (Vgl. S. 13).

Mit Scipione Cerreto überschreiten wir die Jahrhundertwende. Im Abschlußkapitel XI. seines vierten Buches der „prattica vocale et instrumentale"[22]) kommt er auf die Viola da Gamba speziell zu sprechen. Sie sei ebenso vollkommen in ihrer Art wie die Laute, nicht nur wegen der Bundanlage, sondern man spiele sie von erfahrenen Meistern im Ensemble von vier und fünf an der Zahl und erreiche hierbei eine „soave armonia", die ein Gambist, auch wenn er alle Stimmen spiele, allein nicht hervorbringen könne. Die Viola sei besonders für die Nachahmung der Stimme geeignet, wonach auch die einzelnen Violen in der Zusammenstellung benannt würden, nämlich Baß-, Tenor-, Alt- und Sopran. Die Stimmung im Ensemble (concerto) wäre folgende: Baß: D G c e a d'; Tenor-Alt: A d g h e' a'; Sopran: d g c' e' a' d" — sie entspricht der regola seconda Ganassis, der Lanfrancos, Ortiz'. Neuartig bei ihm ist die Tabulaturanlage. Lag bei Ganassi die tiefste Saite oben und die höchste unten im System, so sind hier die Saiten in umgekehrter Reihenfolge angeordnet. Für ein intensiveres Studium empfiehlt er, sich über die Schlüssel in ihrer Lage auf dem Bundgriffbrett zu orientieren, damit der Spieler sich auf jedem Instrument dieser Gattung, sei es eine Baßviola oder Tenorviola usw., sofort auskenne. Interessant sind seine weiteren Ausführungen über die Anweisungen für die rechte und linke Hand. Die Bogentechnik, speziell die Bogenhaltung scheint keine Aenderun-

---

21) „ . . . io direi che le non si trouvano per altro che per potersene servire per le case et per le vie, non essendo conveniente, ne men si facile il portare le Viole da gamba per vie, come sono piu commode da sonar in casa, et fanno piu suave harmonia: ma anco sono (Viole de gamba) piu compite et perfette, per le divisioni multiplicate che in esse si trovano: che non per altro si reggano piu ne i concerti esser adoperate, che non sono le altre; se non perche piu perfettamente servano alle compositioni".

22) Neapel 1601.

gen seit Ganassi erfahren zu haben (vgl. S. 48); auch er lehrt noch im Passagenspiel bei paarig geordneten Figuren, z. B. also , den Aufstrich im Anfang zu nehmen [23]) und bei ungleich geordneten mit dem Abstrich zu beginnen [24]). Was die Technik der linken Hand anbetrifft, so hält er im Gegensatz zu Ganassi an der mit der natürlichen Anlage der Bünde verbundenen Fingersatztechnik fest [25]).

Pietro Cerone stellt sich in seinem spanisch geschriebenen Buche „Melopeo y Maestro“ [26]) als Nachschreiber des Lanfranco und Zacconi heraus.

Den Höhepunkt in der theoretischen Darstellung der Instrumentalpraxis des ausgehenden 16. Jahrhunderts bezeichnet Michael Praetorius, der den gesamten Instrumentenapparat der damaligen Zeit in seinem „Syntagma musicum II. 1618“ zu einem anschaulichen Bild abrunden konnte. Er unterscheidet an Streichinstrumenten folgende Gattungen:

Lyra, Lyrone, italienische Lyra: arci-viola de lyre — große Lyra
Viole de Gamba — Violn de Gamba
Rebechino, Fides, Fidicula — kleine Geigen — sonst Viol de braccio genannt.
Viola bastarda.

In seinem 2. Kapitel über „Violen, Geigen, Violantzen“ trennt er Gamben und Bratschen. Den Klang der Gamben bevorzugt er. „Diese beiden Arten würden von den Kunstpfeiffern in Städten also unterschieden, daß sie die Violn de Gamba mit dem Namen Violen, die Violen de braccio aber „Geigen“ oder „polnische Geigen“ nennen, vielleicht, daß diese Art erstlich aus Polen herkommen

23) che il Braccio destro vada verso fuora dello Strumento.
24) che il braccio destro vada verso dentro dello strumento.
25) perche havendosi da toccare una corda nel primo tasto, non è bene ponere il secondo Dito in tale tasto, ma ponere il primo Dito.
26) Neapel 1613.

sein soll, oder daß daselbst vortreffliche Künstler auf diesen Geigen gefunden worden sind".

Im 3. Teil des Syntagma[27]) verdeutscht Praetorius (Neudruck S. 83) die Dreiteilung des Guis. Gallus[28] von „Viole, viole da braccio und Violini" als „Violn da Gamba, Geigen und Kleingeigen", was er S. 97 durch die Tabelle ergänzt: Kleingeige oder Diskantgeige: Rebechino, Violino, Fidicula; Tenor-, Altgeigen und alle Geigen, welche man auffen Arm helt, Diskant- und Baßgeige werden in gemein genannt: Viole de braccio, da brazzo; gemeine Baßgeigen gleich Baßviola, große Baßgeige gleich Violone werden Violen da Gamba genannt. In einem Kommentar erklärt er — ino und — one für Verkleinerungs- bezw. Vergrößerungsformen. Wie oben bereits erwähnt, zieht auch er allgemein die Gamben den Bratschen vor; denn jene könnten infolge ihres größeren Korpus und des längeren Saitenzugs einen lieblicheren Ton als diese hervorbringen. Seine Gambeneinstimmung ist folgende:

Klein-Baß-Violen de Gamba: Kontra-G C F A d g, Kontra-G C E A d g, Kontra-A D G H e a, Kontra-F Kontra H E A d g, Kontra-G C F A d g, G c f a, F c g; Tenor-Alt-Viol de Gamba: D G c e a d', C F A d g, c f a d'; Violetta piccola, Cantus Viol. da Gamba: A d g h e' a', F A d g c', g c' f' a', g d' a'.

Werfen wir von hier aus noch einmal einen Blick auf den Begriff „da braccio" und „da gamba", so bedeutet diese Unterscheidung wohl kaum eine neuartige Bezeichnung für die Spielweise der Streichinstrumente dieser Zeit. Diese Begriffsbildung als solche brachte nur der streng theoretisch eingestellte Sinn des Wissenschaftlers herein. Daß also das Bratschen- und Gambenspiel etwas ganz Neues für das 16. Jahrhundert gewesen sein soll, ist nicht anzunehmen. Man konnte eine Viola da braccio auch als Gambe handhaben und hat es vor dieser Zeit auch getan[29]). Entscheidend für den Wendepunkt ist einmal die Ein-

27) Neudruck von Bernoulli 1916.
28) Opus musicum, Mailand 1598.
29) Vgl. die bildlichen Zeugnisse u. a. bei Kinsky: Gesch. der Musik in Bildern 1929, S. 35.

führung der chorischen Verwendung von Streichinstrumenten im Zusammenhang mit der Durchbildung der Vierstimmigkeit auf Grundlage der Gleichberechtigung aller Stimmen gewesen, und zunächst hat man sich den Ausbau in Spezies allgemein auf die Violen, sowohl da braccio als auch da gamba, ausgeführt zu denken [30]). Der zweite entscheidende Schritt liegt in der Einführung der Bundanlage, die auf solchen Umwegen das Streichinstrumentenspiel aus der dunklen Sphäre der mittelalterlichen Spielmannskunst in die ratio des Wissenschaftlers rückte und somit das würdige Interesse des Gebildeten sich errang [31]). Daneben geht aber in diesen Kreisen ein Sinn für feines Klangempfinden einher. Die Instrumentenbaukunst experimentiert. Man erkennt, daß man einer tiefgestimmten Saite eine möglichst große Saitenlänge geben muß, wenn sie gut klingen soll. Da aus diesen Gründen das Instrument ein größeres Korpus verlangt, verliert das Armgeigenspiel in der Praxis seinen Sinn, und man muß notgedrungenerweise zum Kniegeigenspiel übergehen. Und da diese Zeit vornehmlich eine tiefe Stimmung der Streichinstrumente liebte, aus praktischen Rücksichten jedes Glied der Familie dennoch mit einem möglichst großen Tonumfang bedacht sein sollte, sodaß selbst die Diskantviolen tiefe Baßsaiten mit hatten, ist es erklärlich, daß unter diesen Umständen das Gambenspiel das gebräuchlichste und vornehmste wurde und somit der Begriff da gamba zu dem des da braccio seinen eigentlichen Wertakzent erhielt.

In der Tat hat sich die Gambe mit ihrer intimen Tongebung bis ins 17. Jahrhundert und darüber hinaus bis ins 18. in Liebhaberkreisen gehalten und eine reiche Literatur hervorgebracht, bis sie von der am Anfang des 17. Jahrhunderts neu eintretenden Violinfamilie, insbesondere von dem Tenorinstrument des tongrößeren, auf Konzertsaal abgestimmten Violoncell, endgültig verdrängt

30) Noch Praetorius hat Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßgeigen in der Familie der Gamben wie der Bratschen.

31) Man vgl. noch die Bemerkung G. B. Rossis: organo de Cantori, Venedig 1618, S. 1 „stromenti . . . . che . . . . si concede par la perfectione de l'huomo **nobilmente** nato quelli, che da se stesso senza bisogno d'altri può passar l'otio virtuosamente, come son Leuti, Gravicembali, Viole e simili" Zitat nach Ambros III. 36. Anm. 3. — „nobilmente" bezieht sich auf die gesellschaftliche Stellung.

wurde, um heute wieder in ihrem eigentümlichen Klangreiz anhand ihrer klassischen Literatur neuentdeckt zu werden. Ihre technologische Entwicklung führte sie gleichzeitig mit der vollen Blüte ihrer Pflege im 16. Jahrhundert zum Höhepunkt. Noch Mersenne[32]) und Athanasius Kircher[33]) wissen die Stimmung der Violenfamilie nach italienischem Vorbild anzugeben, wie sie bei Ganassi in der Regola seconda anzutreffen war. Maugardus[34]) und Hormanus, zwei ausgezeichnete Violaspieler, sind ihnen dafür bekannt, die von dieser Art der Einstimmung Gebrauch machen und ihnen diese aus Italien mitgeteilt haben: Baß: D G c e a d'; Tenor-Alt: A d g h e' a'; Cantus: d g c' e' a' d".

Und selbst der „Traité de la viole" des Gambisten Jean Rousseau 1687 bezeugt dieselbe Stimmung, die von Mersenne mitgeteilt, an Stelle der reinen Quartenstimmung jetzt getreten sei[35]). Als Gambenspieler rühmt auch er besonders Maugars und Hofman. Ersterer besäße eine solche Fertigkeit auf seinem Instrument, daß es nichts gäbe, was dieser in fünf bis sechsstimmigen Stücken durch Akkorde und Diminutionen ausdrücken könnte. Hofmans Kunst und Verdienst läge darin, das Gesangvolle im Gambenspiel betont und es den Franzosen nahegebracht zu haben; darin[36]) zeichneten sich die Franzosen vor allen anderen aus, daß sie auf die Nachahmung der Stimme, das Gesangvolle, mehr Wert legten, im Gegensatz zu den Ausländern[37]), den Engländern insbesondere, die in der

32) „Harmonicorum libri" lib. I. S. 47 (1648).

33) „Musurgia universalis" 1650 lib. VI de musica Instrumentali.

34) Gewöhnlich Maugars genannt. Ueber ihn s. Ch. Nuitter et Er. Thoinan „Les origines de l'opéra français", Paris 1886 S. LIV.

35) Mit dieser Quartenstimmung wird die Jambe de Fer's gemeint sein; Jean Rousseau erwähnt in seiner Vorgeschichte Jambe de Fer nicht und scheint ihn nicht zu kennen. Jedoch stimmt seine Angabe der Einstimmung mit der Jambe de Fer's genau überein. Nach seinen Angaben im übrigen zu urteilen, hätte das Violenspiel in reiner Quartenstimmung in Frankreich bis auf Mersenne Gültigkeit gehabt.

36) „Traité de la Viole" S. 23 ff.

37) Noch heute wird uns von verschiedenen Seiten des öfteren der Vorwurf gemacht, daß die deutsche Schule des Streichinstrumentenspiels zuviel Wert auf Technik lege und die Tongebung vernachlässige, die die französische Schule besonders betone.

Mehrstimmigkeit und Diminutionskunst wetteiferten und in der Variabilität der Einstimmung alle anderen übertrafen[38]). Neuartig bei ihm ist die Hinzufügung einer 7. Saite, die er Sainte Colombe zuschreibt und mit der der gegenwärtige berühmte Gambenvirtuose Marais praktiziere. In seiner „première Partie" teilt er auch diese Einstimmung mit: Kontra-A D G c e a d'.

Hier ist nach dem Ganassischen Prinzip in der Baßviola nur eine 7. Baßsaite mit dem Kontra-A hinzugefügt. Sonst herrscht das gleiche System vor. Die Bundanlage, Tabulatur, und der Vorgang des Einstimmens selbst beruhen noch jetzt auf den Vorbildern des 16. Jahrhunderts (Ganassi, Gerle u. a.mehr).

b. Die Schulen des Violenspiels.

Ein anschauliches Bild von dem Streichinstrumentenspiel des 16. Jahrhunderts anhand von Mitteilungen der Theoretiker schaffen zu wollen, würde bei weitem nicht den Zweck erfüllen. Zum großen Teil wollen die Theoretiker nur einen Ueberblick der gesamten Instrumentenpraxis geben und können sich aus Raumrücksichten nicht ins Einzelne über Spielweise und Vortragsart der einzelnen Gattungen verlieren und bringen im äußersten Falle außer Angabe von Einstimmung hier und da gelegentlich etwas über Fingersatztechnik. Wertvoller und aufschlußreicher sind hingegen Schulen, die geschrieben sind zu Unterrichtszwecken und die technologische Fragen beantworten. Es bietet sich Gelegenheit, die Spielpraxis nach landschaftlichen Gesichtspunkten zu sondern, da uns aus Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien

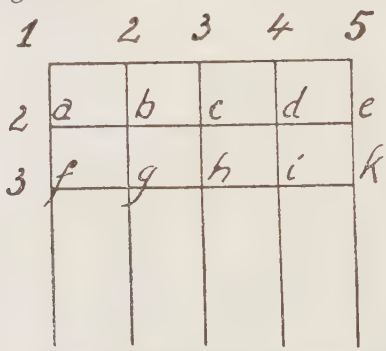
38) England tritt am Anfang des 17. Jahrhunderts das Erbe italienischer Kunst im Violenspiel an. Der Schwerpunkt verlegt sich von Italien über Frankreich nach England. England gilt denn auch während des ganzen 17. Jahrhunderts als die hohe Schule des Gambenspiels. Unter den Gambenvirtuosen bezeichnet Christopher Simpson mit seinem „Division-Violist" 1659 den Höhepunkt. Man hielt schließlich die Gambe für ein autochthones englisches Instrument, und hatte selbst in Italien, wo es nach Maugars' Zeugnis schon um 1640 — ein französischer Musikbericht aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts André Maugars, mitgeteilt v. W. J. v. Wasielewsky in Monatshefte f. Musikgesch. Jahrg. X, 1 u. 2 — wenige und gar keinen guten Spieler mehr gab, ihren Ursprung völlig vergessen.

Schulen überliefert sind. Auf diese Weise können Fragen des Stufenunterschiedes in der Entwicklung, der gegenseitigen Beziehungen, des Austausches und der Absonderung für die Streichinstrumentenpraxis dieser Länder aufgeworfen werden.

Deutschland zunächst hat als aufschlußreichste Quelle für das Streichinstrumentenspiel des 16. Jahrhunderts in Hans Gerles „Musica Teusch auff die Instrument der großen und kleinen Geygen und Lauten" 1532 (Nürnberg) sein bedeutendstes Werk hinterlassen.

Es ist eingeteilt in 5 Teile. In der vorangeschickten Vorrede hebt der Verfasser besonders hervor, daß trotz des allgemeinen Interesses für Lauten- und Geigenspiel bei den Liebhabern eine gewisse Unwissenheit und keine rechte Ausübung in dieser Kunst herrsche; einmal läge das daran, daß sie keinen rechten Lehrmeister hätten, und wenn sie schon einen hätten, dann könnten sie nur so viel, was sie von der Tabulatur her bei ihm gelernt hätten. Andererseits käme hinzu, daß sich manche den Unterricht aus Mangel an Geld nicht leisten könnten. Deshalb hätte sich der Verfasser ans Werk gemacht und dieses Buch für den Selbstunterricht geschrieben, wie man denn auch selbständig die Uebertragung von Gesängen aus der Mensuralnotation in die Tabulatur vorzunehmen hätte, und das Buch sei besonders der Jugend empfohlen. Wenn es auch einige Schriften darüber schon gäbe, so seien diese doch weniger für die Schüler geeignet, die noch nicht in die musica eingeweiht. Im letzteren scheint Gerle hervorzuheben, was auch wir soeben über die allgemeine Haltung des Theoretikers zur Instrumentenpraxis aussagten, daß Fragen der Spielweise von Theoretikern oft vernachlässigt werden und daß es deshalb umso notwendiger, für uns umso erfreulicher ist, in dieser Schule solche Fragen berührt zu finden. Interessant ist Gerles Ausspruch über den Stand des üblichen Unterrichts selbst, der sich nach seinen Angaben allgemein bis zu seinem Buch hin nur auf die Erlernung des Uebertragens von Gesängen aus der Mensuralnotation in die Tabulatur zu beschränken schien und das Technologische weniger in Betracht zog. Hiermit kommen wir zu einem wichtigen Bestandteil der damaligen Streichinstrumentenpraxis überhaupt, zur Tabulatur. Die Tabulatur war eine Notierungsweise für Instrumente. Man teilte zunächst die Saiten beim Streichinstrument in Halb-

tonabständen durch Bünde ab und kennzeichnete die einzelnen Bundstellen durch Buchstaben oder durch Zahlen. Wenn man nun ein in Mensuralnoten aufgeschriebenes Stück übertragen oder intavolieren wollte, wie der Fachausdruck hieß, so fertigte man sich zunächst einmal auf einem Blatt Papier ein naturgetreues Abbild des Griffbretts mit der Bundanlage an und gab dann die Noten ihrer entsprechenden Tonhöhe gemäß durch die gekennzeichnete Lage der Buchstaben oder Zahlen auf dem Griffbrett an. Die Zeitdauer der einzelnen Noten drückte man durch darüber stehende Mensuralnoten aus. Im ersten Teil seiner Schule nun spricht Gerle von der Saiteneinteilung. Er führt fünf- und sechssaitige Großgeigen an. Die unterste Saite heißt die Quintsaite[39]) — d. i. die höchste —, die zweite die Gesangssaite, die dritte Mittelsaite, die vierte der kleine Bomhart, die fünfte der Mittelbomhart und wenn eine sechste vorhanden ist, dann großer oder Oberbomhart. Das zweite Kapitel spricht von der Einteilung der Bünde. Sieben Bünde hat die Großgeige gewöhnlich, der Baß jedoch nur fünf. Die Bundstellen selbst werden in alphabetischer Reihenfolge von der tiefsten Saite, der ersten bei ihm, angefangen, quer über das Griffbrett laufend durch Buchstaben ausgedrückt:



Auch gibt er an dieser Stelle zur Veranschaulichung zwei Abbildungen einer Laute mit fünf und sechs Saiten[40]). Im

39) Diese Bezeichnung wie alle folgenden sind der Haltung der Laute entnommen. Die Großgeige hat also diese Bezeichnungen mit der Laute gemein.

40) siehe u. a. Rühlmann: Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente, 1882; eine Abbildung dieser Lauten daselbst auf Tafel IX.

dritten Teil kommt er dann auf das Einstimmen des Instruments zu sprechen. Die Quintsaite stimmt er zuerst, und zwar so hoch, „wie sie es kann erleiden, damit sie aber nicht springt"; danach stimmt er die anderen Saiten durch Bundabgreifen im Oktavsystem ein — z. B. greift er auf den zweiten Bund der Quintsaite, dann ergibt dieser Ton die höhere Oktave zur Mittelsaite, danach stimmt er den Mittelbomhart, Gesangssaite, kleinen Bomhart, bei sechssaitigen dann den großen Bomhart. Die hierfür notwendige Erkenntnis für die Oktave erklärt er leicht hörbar aus dem Zusammensingen von Männern und Knaben. Diese Vorschläge macht er allgemein für Anfänger. Für Erfahrene jedoch schreibt er das direkte Einstimmen in Quarten bezw. Terzen vor. Kapitel 4 bringt dann das Zusammeneinstimmen der Großgeigen. Er führt vier- und fünfstimmiges Zusammenspiel an. In letzterem Falle wird der Vagant mit Tenor-Alt-Viola im Unisono eingestimmt, und die Einstimmung ist folgende: Baß: D G H e a; Tenor-Alt: G c e a d'; Sopran: d g h e' a'.

Vom fünften Kapitel an bringt er nähere Anweisungen zumSpiel. Zunächst über dieHaltung. Den Geigenhals nimmt man in die linke, den Bogen in die rechte Hand, man setzt sich beim Spiel und hält die Großgeige zwischen den Beinen, jedoch nicht zu tief, damit man nicht mit dem Bogen an den Knien anstößt. Den Bogen muß man gerade und eben auf den Saiten führen, nicht zu nahe und nicht zu fern dem Steg[41]). Die Finger sind zwischen den Bünden aufzusetzen (Kap. 6). Auf den ersten Bund kommt der Zeigefinger, auf den zweiten der Mittelfinger und so fort. Was über den vierten Bund hinausgeht, empfiehlt er mit dem kleinen Finger abzustrecken. Hieraus ist zu schließen, daß sich das Spiel in der Praxis denn nur auf die erste Lage beschränkte und ein höheres Lagenspiel wohl seltener

41) Die Tatsache, daß er in seiner Abbildung eine steglose Geige bringt, besagt nichts weiter, als daß er eben die Technik des Lautenspiels mit der des Großgeigenspiels indentifizieren wollte. Wenn Wasielewsky u. a. auf Grund des Fehlens eines Steges bei Großgeigenabbildungen der Theoretiker bis hin zu Praetorius auf ein steglosses, etwa akkordreiches Spiel schließt, so trifft das durchaus nicht zu (Wasielewsky, Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh., 1878, S. 50 ff.). Den Gegenbeweis hierfür führt Gerle, der in seiner Abbildung auch eine steglose Großgeige bringt, in seiner Abhandlung aber stets vom Steg spricht, also diesen voraussetzt.

in Frage gestellt war, sonst hätte Gerle, der in allem so genau unterrichtet, sicherlich auch dieses mehr bedacht und technologisch gut ausgearbeitet. Sodann spricht er von der Erklärung der Tabulatur (Kap. 7), die wir oben in ähnlicher Weise schon beschrieben haben, hier ist nur noch hinzuzufügen, daß Gerle dazu ermahnt, die Taktstricheinzeichnungen nicht zu vergessen; das erleichtere das Zusammenspiel. Hierbei erklärt er sogleich auch die verschiedenen Arten des Taktes, des geraden und ungeraden, der Proportz = Tripla. Bis hin zum Saitenaufziehen selbst führt er uns und gibt uns Ratschläge beim Kauf von Saiten (Kap. 8). Schlecht ist eine Saite, wenn sie zwischen den beiden Händen ausgespannt mehr als 2 Linien im Schwingungszustand zeigt; sie ist gut, wenn sie nur 2 Linien zeigt. Anschließend gibt er eine Tabelle von Stücken für die Großgeigen, und zwar sind es mehrstimmige deutsche Lieder, die er für das Gambenquartett speziell bearbeitet hat[42]), darunter:

1.) Ich klag den tag
2.) Eyn freylein sprach ich freuntlich zu
3.) Pacientia
4.) Mein fleiss und müe
5.) Mein selbs bin ich nit meer u. a. m.

Eine Sonderstellung in der Technologie des Violenspiels nimmt Frankreich ein. Ist die Literatur über die französische Violenpraxis allgemein sehr spärlich, so haben wir in Philibert Jambe de Fer dennoch einen Gewährsmann, der in seinem „epitome musical" 1556[43]) in sehr ausführlicher Weise darüber berichtet, sodaß wir seine Schrift als eine ausgesprochene Schule bezeichnen können. Charakteristisch für die französische Schule ist die strenge Durchführung des Quartensystems in der Saitenstimmung. Jambe de Fer kennt nur die Fünfsaitigkeit der Gamben, und die Saiten sind benannt: Bordon, Quarte, Tierce, Seconde und Chanterelle. Er erkennt den Vorteil dieser Einstimmung der Saiten: gleiche Fingersatztechnik über alle Saiten hinweg (sein Ausspruch: Ton für

42) Ich verweise auf Alfred Einsteins „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba" 1905, der diese Stücke behandelt und zum Teil veröffentlicht hat.

43) Unicum der Pariser Konservatoriumsbibliothek.

Ton, denn Quarte für Quarte widerspricht kein anderer Teil in irgendetwas anderem); jedoch empfiehlt er wie Ganassi auch später, bei Passagen statt unnützen Saitenwechsels den fünften Bund zu benutzen; höher hinauf geht er nur auf der Gesangssaite. Statt Buchstaben für die Bündebezeichnung hat er Zahlen (vgl. die Abbildung S. 28). Jedoch kennt er Virtuosen, die am liebsten ohne Bünde spielen. Dur, sagt er, läßt sich auf Violen angenehmer als Moll wiedergeben. Die Kleingeige, fährt er fort, ist der Viola stark entgegengesetzt: erstlich hat sie nur vier Saiten, die in Quinten durchgestimmt sind, und jede dieser Saiten ergibt 4 Töne derart, daß sie bei diesen 4 Saiten ebenso viel Tonumfang hat, wie die Viola bei ihren 5 Saiten. Die Gamben seien ein Dilettanteninstrument, für edle Kaufherren bestimmt, sie würden je nach der Größe zwischen den Beinen, auf einem Sessel oder auf dem Schoße gehalten. Die Einstimmung dieser fünfsaitigen Violen ist folgende: le bas: E A d g c'; la taille et l'haute contre: H e a d' g'; le dessus: e a d' g' c''. Die Kleingeige sei körperlich kleiner, flacher, weit schärfer im Ton, und besäße keine Bünde, da die Finger sich in allen Stimmgattungen sozusagen von Ton zu Ton berührten. Auch kennt, um hier nebenbei noch anzufügen, Jambe de Fer erstmals die Uebertragung der Viersaitigkeit von der Baßbratsche auf die Mittelgröße (Alt u. Tenor) und den Sopran: d. h. Violin- und Altostimmung unserer heutigen Streichinstrumente sind voll erreicht, während sich die Stimmung der Baßbratsche nur noch einen Ganzton tiefer von der unseres heutigen Violoncell unterscheidet. Die Kleingeige wird bei ihm mit dem Namen „Violon" allgemein bezeichnet, von der man gemeinhin beim Tanz Gebrauch mache, und zwar aus gutem Grunde; denn sie sei leichter zu stimmen, weil die Quinte sich sanfter anhöre als die Quarte. Sie sei auch leichter zu tragen, was sehr notwendig sei, zumal wenn man einen Hochzeitszug oder eine Mummerei anführe. Die Italiener nennen sie Violone (!) da braccia oder Violone (!)[44]), sagt er, weil man sie auf dem Arm hält, teils mit einer Schärpe, teils mit einem Bande oder etwas anderem; der Baß ist wegen seiner Schwere sehr unangenehm zu tragen; deshalb wird er mit

44) Diese Behauptung Jambe de Fers scheint nicht haltbar zu sein; denn Ganassi bezeichnet mit Violone eine Knieviola, auch Ortiz.

einem kleinen Haken oder dergl. angehängt, der am Rücken des Instruments befestigt ist, damit es den Spieler

nicht behindert. Er hätte den Violon auch nicht besonders abgebildet, weil man ihn bei der Viola betrachten könnte (s. Abbild.), zumal er sich bei wenig Leuten in Gebrauch befände außer bei solchen, die ihr Brot damit verdienten.

Die Linien auf dem Griffbrett dieses Abbildes stellten uns die Saiten des genannten Instruments dar, und die Zahlen bedeuteten die Bünde. So, damit wären wir also im Einklang, wenn keine Saite reißt! „Spielt ein wenig Gambe, Herr, bei Gott, wir empfehlen sie Euch. Gambe ist ein

italienisch Gagliarde (!) und steht auch für jambe (!)", ist sein letzter Gedanke.

Auch hier in Frankreich scheint das Gambenspiel mehr vornehmen Charakter zu gewinnen, während die Armgeige zum minderwertigen Volksinstrument gestempelt wird. Diese Erscheinung begegnet uns immer wieder, am deutlichsten in Italien, das für das Gambenspiel der Hauptpflegepunkt im 16. Jahrhundert mit gewesen ist. Hier sind gleichzeitig auch die meisten theoretischen Abhandlungen entstanden. Die Fürstenhöfe, die freien oberitalienischen Städte und die Blüte des Handels daselbst begünstigen diese Umstände.

In diesen Kreis ist auch die wertvollste Anweisung, die uns für das Violenspiel aus Italien überkommen ist, Ganassis „Regola Rubertina"[45]) einzuordnen, die in ihrer Darstellung und Ausführlichkeit alles bisher Gebotene übertrifft und somit Oberitalien in den Mittelpunkt der Pflege des Violenspiels rückt. Hieraus ergibt sich von selbst das Bedürfnis, diese Schule eingehender zu behandeln, zumal da auch noch keine Uebersetzung davon vorliegt. Als ein Handbuch kann sie bezeichnet werden, als die Quelle, die allein Aufschluß über den Stand des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert gibt.

Von ganz anderen Gesichtspunkten her und weitergehenden als bei allen anderen zuvor ist das Violenspiel bei Ganassi erfaßt und einer Lehranweisung entsprechend unterzogen. Schon der Anfang seines ersten Teiles in seinem vorangeschickten Vorwort verrät das; er tritt uns mit neuen, bisher noch nie gesehenen Plänen entgegen. Zum ersten Male wird das Violenspiel unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Schönheit (bellezza) und Güte (bonta) sind die beiden Begriffe, mit denen er sich zunächst auseinandersetzt. Die Schönheit besteht in der äußeren Haltung, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht und die Güte des Spiels dann erkennen läßt. Die Güte nun besteht in der Gestaltung, in den Akkordbildungen sowie den Diminutionen: „Als

45) Venedig 1542/43; im Neudruck herausgeg. von Max Schneider 1924 nebst einer Einführung. Nähere Hinweise auf den Inhalt dieses Werkes sind ferner zu finden in „Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges" von Max Schneider in der Kretzschmar-Festschrift 1918 S. 138 ff.

würdiger Leser hast Du wie bei jeder anderen Gelegenheit die Schönheit und Güte kennenzulernen; die Schönheit bei dem Spieler erkennt man an der Haltung des Instrumentes, die verbunden sein muß mit einer graziösen Haltung der Hand und Bewegung des Körpers von solcher Art, daß sie die Zuhörer fesselt und in aufmerksames Schweigen versetzt. Auf diese Weise kann der Zuhörer erst die Güte genießen, die für ihn ist wie Speise. Die Güte nun kann man erkennen am Vortrag selbst (specie), an den Akkordbildungen bei den Schlüssen und an der Ausführung, die sich auf das Diminuieren und die Passagen erstreckt, die jedoch die Regeln der Kunst nicht verletzen dürfen. Ueber die Fehler und Irrtümer gegen den Kontrapunkt wirst du im Folgenden noch unterrichtet werden".

Sodann erst kommt er zum praktischen Teil selbst. Kapitel 1 bis 3 handeln im Wesentlichen von der Haltung des Instruments und können hier kurz zusammengefaßt werden[46]). Die Viola da gamba muß zwischen den Knien gehalten werden. Die linke Hand darf sie nicht krampfhaft festhalten, sondern nur aufrecht erhalten mit solch einem geringen Kraftaufwand, daß man sie eben nicht fallen läßt. Sie muß etwas müde zur Seite hängen[47]) und so gehalten werden, daß das Knie den Bogenstrich nicht behindert. Dabei muß der Körper des Spielers sich immer aufrecht erhalten, er darf sich nicht bewegen, "weil du verschiedene Dinge ausführen mußt; denn du mußt sehr schnell das Griffbrett bedienen; einmal mußt du den Arm (linken) an die Brust (also von den höheren Lagen des Griffbretts zu den unteren) bewegen und ein anderes Mal weg nach vorn —, alles mußt du mit sehr leichter Hand ausführen. Dies gilt sowohl für die Hand am Griffbrett als auch für die am Bogen; denn du mußt wissen, daß die Glieder Diener des Körpers sind".

Kapitel 4 handelt dann speziell von der Bogenführung (Modo di pratticar l'archetto). Den Bogen hält man mit

---

46) Im übrigen ist zu bemerken, daß neben der Unklarheit des Ausdrucks bisweilen der Verfasser sich oft in seinen Ausführungen wiederholt und langatmig wird, sodaß wir auf eine wörtliche Uebersetzung verzichten müssen und nur das Wesentliche in seinem Wortlaut herausholen können.

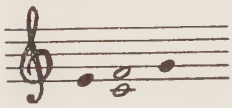
47) Müde zur Seite hängen, d. h. also nicht vertikal, sondern seitwärts vom Körper nach hinten.

drei Fingern: dem Daumen, dem Zeigefinger und dem Mittelfinger; der Daumen mit dem Mittelfinger genügt, den Bogen festzuhalten; der Zeigefinger dient im Wesentlichen für die Dynamik des Bogenspiels (in fortificar over fermar) und hält ihn zugleich an den Saiten fest. Dann ist zu beachten, daß man den Bogen 4 Finger breit vom Steg (scagnello) führt, mehr oder weniger der Größe des Instruments angemessen.

Kapitel 5 und 6 bringen Anweisungen für die linke Hand, speziell für die Fingertechnik in ihren Grundzügen: der erste Finger gehört auf den ersten Bund (tasto), der zweite auf den zweiten Bund und so fort, jedoch kann der erste Finger auch auf den zweiten Bund rücken und so fort. In Kapitel 6 (Modo di pratticar le mano e braccia) hebt er besonders hervor, daß bei der Bedienung des Griffbretts sowie auch bei der des Bogens der Arm immer der Hand und die Hand immer den Fingern zu dienen hat. Sodann kommt er auf die Verteilung der Notenwerte: longa, brevis, semibrevis, minima auf den Bogenstrich zu sprechen; hier ist zu beachten, daß der Wert jeder einzelnen Note durch den Bogenstrich ,d. h. durch den Wechsel von Auf- und Abstrich (tirata in giu = nach unten, und tirata in su = nach oben) nicht getrübt werden darf, sondern auf einem Strich, sei es Abstrich oder Aufstrich, vollzogen werden muß.

Kapitel 7 bis 10 stehen unter dem Thema, wie man die Viola allein einstimmt. Er nennt hier zum erstenmale „il violone" mit 6 Saiten im engen Zusammenhang mit der Laute, da beide dieselbe Saitenzahl und Saitenstimmung hätten. Die Violenfamilie besteht aus: Baß, Tenor, Alt und Sopran. Die 6 Saiten, die von der tiefsten Saite jedes Gliedes der Familie angefangen, mit basso, bordon, tenor, mezana, sotana und canto bezeichnet werden, werden alle in Quarten zueinander gestimmt, bis auf die Mezana mit dem Tenor in der Terz. Die Stimmung des Basses, dem er an dieser Stelle u. a. auch die Bezeichnung „contra-basso" gibt, ist D G c e a d' (G = Gamma ut nach der Guidonischen Hand festgelegt), der Sopran steht eine Oktave höher, und der Tenor und Alt sind in den Einklang auf G c f a d' g' gebracht. Ganassi hebt immer wieder die Wichtigkeit des Basses vor allen anderen Stimmen hervor, deren Erkenntnis für jeden Spieler notwendig

sei; denn er dämpfe die Dissonanzen, die in Verbindung mit Terz und Quinte entständen, und gleiche die schlechten Stimmführungen aus; er forme erstens die Konsonanzen, zweitens dämpfe er die Dissonanzen und drittens gleiche er die schlechten Stimmführungen aus[48]). An folgendem Notenbeispiel macht er dies klar:



Der Baß ist der Untergrund, das Fundament aller anderen Stimmen[49]) — sein Vergleich hier mit der Gottheit als dem Urheber, Urgrund aller Dinge.

Hatte Ganassi bis hierhin die wesentlichen Merkmale in der Saiteneinstimmung der Viola berührt, so wird vom 9. Kapitel an die Art der Einstimmung im Ensemble behandelt (Modo d' accordarli tutti insieme). Er verweist zunächst über die Werke eines Josquin und Mouton hinweg auf die gegenwärtige Generation eines Willaert, Jaquet und vornehmlich Gombert, den er in seiner Darstellung über die Stimmung der Violen als Vorbild hinstellt, und erweist folgende Stimmung — Baß, Tenor-Alt im Qartenverhältnis und Baß, Sopran im Oktavverhältnis — als die praktischste und grundlegendste: Baß = D G c e a d', Tenor-Alt = G c f a d' g', Sopran = d g c' e' a' d'' für musica b-molle und musica b-quadro. Von Bedeutung ist die Stimmungsänderung bei der musica ficta (d. h. bei Musikstücken, wo „b" und „es" hinzutreten).

Hierbei berühren wir die Frage, wie man in dieser Zeit verfuhr, Kompositionen jeder Gattung auf Violen zu übertragen. Man berücksichtigte vor allem eine gleichartige Grifftechnik für jede Art von Stücken, sei es musica

---

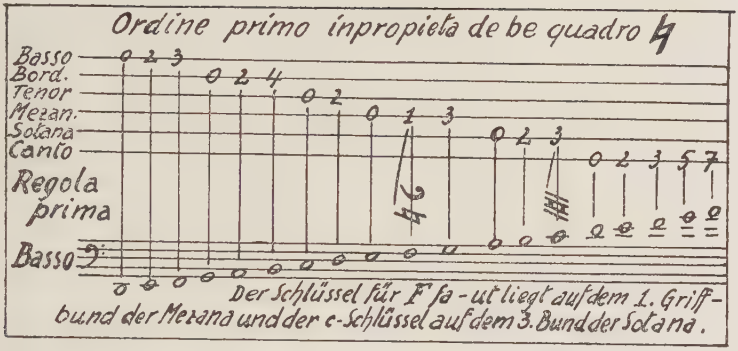
48) „ . . . prima salva (basso) la disonantia ch'è la quarta con copularsi una terza over quinta disotto l'altra è quello che accomoda le voci mal disposte si ne gl'istromenti . . . , una chel da forma a tutte le consonantie, seconda ch'el salva la disonantia, terza che l'accomoda le voci mal disposte".

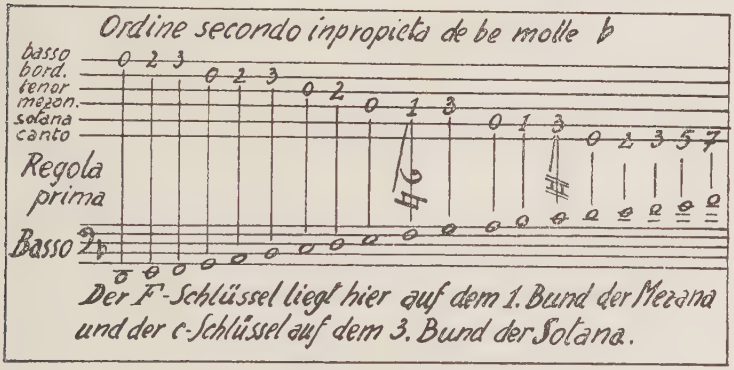
49) Hier zeigt sich ein stark ausgeprägtes Empfinden für Harmonik. Der Baß als der Formgestalter jedes Akkordes wird bereits klar erkannt. Die ersten Kennzeichen einer Entwicklung sind da, die später einmal in das Generalbaßzeitalter auslaufen sollte.

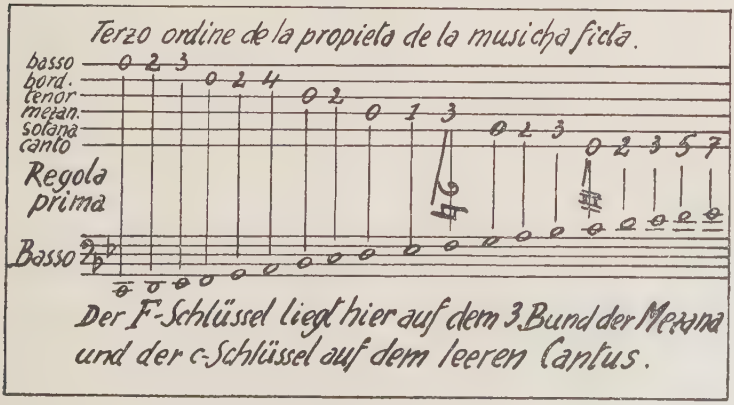
b-molle, b-quadro oder musica ficta. Um die Tiefgründigkeiten dieses Verfahrens zu finden, müssen wir in unseren Betrachtungen weit zurückgehen. Die Quartstimmung entsprang einmal dem natürlichen Bedürfnis, für jeden im Halbtonabstand aufeinander folgenden Bund einer Saite einen entsprechenden Finger — 1. Bund = 1. Finger, 2. Bund = 2. Finger, 3. Bund = 3. Finger und 4. Bund = 4. Finger — aufzusetzen. Der Zusatz der Terztrennung innerhalb der Quartstimmung beruhte weniger auf der Möglichkeit eines Sextakkordspiels (G c e z. B.), sondern vielmehr bei der Sechssaitigkeit dieser Instrumente auf der Abwendung von Versetzungszeichen innerhalb der Saitenstimmung, die sich sonst bei streng durchgeführter Quartenstimmung (z. B. Baß D G c f b es') ergab, und schließlich darf auch nicht vergessen werden, daß man die leeren Saiten für das diatonische Spiel besonders ausnutzen wollte. Gehen wir noch weiter und beleuchten dieses Verfahren einmal von dem fachtheoretischen Begriff der Kirchentonlehre, deren System eine im diatonischen Sinne geordnete Tonleiterlehre umschrieb, so sind wir soweit zu verstehen, wie Ganassi bei der musica ficta nach Prüfung der verschiedenen Möglichkeiten in der Einstimmung zu dem praktischen Ergebnis kommt, das Violenensemble hierbei einen Ton tiefer zu stimmen, und folgende Stimmung einführt: Baß = C F B d g c', Tenor-Alt = F B es g c' f', Sopran = c f b d' g' c''. Der Vorteil dieser Umstimmung beruht auf dem Festhalten einer gleichartigen Grifftechnik, wie zu ersehen ist. Hat der Spieler z. B. zuvor D-dorisch von der tiefsten Saite D auf der Baßviola an gespielt, so spielt er jetzt bei der zweiten Art C—dorisch durch Herunterstimmen der Saiten um einen Ganzton mit derselben Fingersatztechnik und ist mit Versetzungszeichen in der Griffweise nicht gestört. Betrachten wir den Vorgang noch etwas genauer. Was ist hiermit erreicht? Nehmen wir an, die Stimmung bliebe wie zuvor dieselbe im Baß D G c e a d' und es wäre ein Stück in C-dorisch zu spielen, dann würde sich zwar eine unterschiedliche Fingersatztechnik im Vergleich zum ersten Vorgang ergeben, auch die leere Saite „e" würde unter diesen Umständen unbenutzt bleiben. An und für sich betrachtet, wären nach dem Vollzug einer Uebertragung aus der Mensuralnotation in die Tabulatur keine sonderlichen Schwierigkeiten im Abspielen einzusehen; der Spieler hätte insofern nur die Zahlen zu lesen und sie auf seine Bünde zu übertragen. Ein zwingender

Grund für eine Umstimmung der Saiten läge jedenfalls nicht vor. Das, was hier zu Tage tritt, wäre die rationelle Arbeit des Theoretikers, der die Fingersatztechnik für jeden Fall auf eine allgemein wesensgleiche und bequeme zu reduzieren sucht, allerdings auf Kosten der Zeit des Umstimmens. In Wirklichkeit ist dieses Problem dennoch sinnvoll zu lösen. Ganassi läßt zwar dies nicht klar erkennen; dieses Verfahren wird uns jedoch verständlicher, wenn wir das Diminutionswesen dieses Zeitalters in Betracht ziehen. Diese Zeit liebte es nämlich, die Kompositionen im Vortrag mit Passagen improvisatorischer Art zu versehen, wozu selbst Ganassi in seiner vorangehenden „Fontegara" und Ortiz, wie wir später noch sehen werden, ausführliche Anweisungen gegeben haben. Hier kam es vornehmlich auf ein Tonleiterspiel in diatonischem Sinne an, auf Verzierungen teilweise sehr schnellen Zeitmaßes. Ein großer Formelschatz für diese Diminutionstechnik lag den Spielern in diesen Anweisungen zur Auswahl. Hatte der Ausübende nach Geschmack und seiner technischen Fertigkeit seine Auswahl darin getroffen, so konnte er mit diesem erlernten Vorrat in jeder Komposition praktizieren. Das Passagen- und Verzierungswesen war ihm durch das Studium zu einer Fingersatztechnik geworden. Beleuchten wir das Moment des Umstimmens bei der musica ficta von dieser Seite, so scheint es uns berechtigter und einleuchtender. Die Schwierigkeit wäre zu groß gewesen, diesen Formelschatz der Diminution jeder Kirchentonart mit entsprechend verändertem Fingersatz zu unterziehen, zumal wo es sich um ein Stegreifspiel beim Vortrag dieser Art handelte. Mag es der Virtuose vielleicht gekonnt haben, so war es für die mittelmäßig Begabten, und hier im Rahmen einer Schule gesehen, zunächst mit allzu weitläufigen Anforderungen verbunden. Man vereinfachte, soweit es ging. Hatte also der Spieler seine Diminutionsstudien in D-dorisch auf einer Baßviola mit der Einstimmung D G c e a d' z. B. vollzogen und es darin zu einer ansehnlichen Fingerfertigkeit gebracht und lag ihm im Vortrag ein Stück in C-dorisch vor, so brauchte er seine Viola nur einen Ganzton tiefer zu stimmen und konnte dann mit demselben, ihm in Fleisch und Blut übergegangenen Fingersatzprinzip seine Anwendungen machen.

In Kapitel 12 folgt die Beschreibung der Ueber-


Ordine primo inpropieta de be quadro
Basso
Bord.
Tenor
Mezan.
Solana
Canto
Regola prima
Basso
Der Schlüssel für F fa-ut liegt auf dem 1. Griff-
bund der Mezana und der c-Schlüssel auf dem 3. Bund der Solana.


Ordine secondo inpropieta de be molle
basso
bord.
tenor
mezan.
solana
canto
Regola prima
Basso
Der F-Schlüssel liegt hier auf dem 1. Bund der Mezana
und der c-Schlüssel auf dem 3. Bund der Solana.


Terzo ordine de la propieta de la musicha ficta.
basso
bord.
tenor
mezan.
solana
canto
Regola prima
Basso
Der F-Schlüssel liegt hier auf dem 3. Bund der Mezana
und der c-Schlüssel auf dem leeren Cantus.

tragung aus der Mensuralnotation in die Tabulatur mit Einzeichnung der Schlüssel (f und c) für den Baß der Violen in drei Arten: 1.) für b-quadro, 2.) für b-molle, 3.) für musica ficta (b und es; mit Herunterstimmung um einen Ganzton); ich lasse zur Veranschaulichung die von Ganassi beigefügten 3 Tafeln folgen.

Der Tonumfang reicht von der tiefsten Saite D bis zum 7. Bund der Cantus-Saite a'. Die Fingersatztechnik ist, wie wir ersehen, auf 2 Arten schematisiert, einmal in Uebereinstimmung mit b-quadro und musica ficta gebracht und dann für b-molle, wobei hier nur der Griff des „b" auf der Bordunsaite und der Sotana jedesmal um einen Bund tiefer geändert ist.

Im Kapitel 13 verweist er auf die veränderte Lage der Schlüssel f und c bei der Uebertragung der musica ficta im Vergleich zu den beiden anderen vorhergehenden Tafeln (s. III. Tafel auf vorhergehender Seite). Lag in den beiden ersten Fällen der f-Schlüssel auf dem ersten Bund der Mezana und der c-Schlüssel auf dem dritten Bund der Sotana, so liegt im letzteren Falle der Umstimmung gemäß der f-Schlüssel auf dem dritten Bund der Mezana und der c-Schlüssel auf der leeren Cantus-Saite. Sodann macht er auf die folgenden Tafeln für die gleichartige Uebertragung der Tenor- und Alt-Viola aufmerksam, und im Kapitel 14 folgt als Abschluß der Regola prima die Beschreibung der Tafeln für die entsprechende Behandlung der Sopran-Viola, die im Oktavverhältnis zur Baßviola steht.

Kapitel 15 bringt eine zweite Art der allgemeinen Einstimmung der Violen untereinander (Regola seconda; s. Einstimmungstafel auf S. 14), und zwar den Tenor und Alt im Quintverhältnis über der Baßviola. Auffallend für diese Art des Einstimmens ist eine Uebereinstimmung der Fingersatztechnik für b-quadro und musica ficta mit der des Basses aus der Regola prima für b-molle, sodaß ein Baß-Gambist sofort imstande gewesen wäre, auch auf der Tenor- und Alt-Viola bei dieser Einstimmung zu spielen. Der „Ordine secondo" der Regola seconda für die Tenorviola, die Art der Uebertragung für b-molle, läßt sich dagegen in eine Beziehung zu einer vorhergehenden schlecht bringen, wie überhaupt Ganassi von diesem Kapitel an nur noch die anders gebräuchlichen Einstim-

mungen und Uebertragungen anzuführen scheint, um sie zur Regola prima, seiner allgemein gültigen nach dem Vorbild Gomberts, in einen Vergleich zu bringen und sie indirekt als unpraktisch zu erweisen. Kapitel 16 und 17 handeln von der dritten Art der Einstimmung (Regola terza). Im Kapitel 17 erklärt er kurz diese neue Art, wie sie in der Tafel unter der Regola terza auf S. 14 bei uns vorliegt. Im Kapitel 17 geht er auf diese Violeneinstimmung näher ein und erkennt die etwas unglückliche Lage[50]) der Sopranviola für b-quadro, die sich infolge der streng durchgeführten Quartenstimmung ergibt. Im Folgenden versucht er eine bessere ausfindig zu machen und kommt zu dem Entschluß, die Baßviola einen Ganzton höher zu stimmen, um der Sopranviola ein bequemeres Spiel für b-quadro zu schaffen[51]), da sie ja von allen anderen technisch weit mehr zu leisten hätte[52]). Somit hält die Sopranviola die Stimmung der Regola prima bezw. seconda bei[53]) und der Tenor bezw. Alt die Einstimmung der Regola seconda[54]). Auf diese Weise ist die Applikatur für Sopran und Tenor-Alt auf das Schema der Regola seconda reduziert, sodaß bei dieser streng durchgeführten Quarteneinstimmung die neu auftretenden Griffverhältnisse auf den Bassisten allein abgewälzt sind.

Zum Abschluß der verschiedenen Einstimmungssysteme weist er im Kapitel 18 auf die Gewohnheit mehrerer Spieler hin, die ihre Stücke eine Quarte höher auf den Violen spielen, und bringt hierfür eine Illustration in 3 Tafeln für Baß, Tenor-Alt und Sopran (musica b-quadro, b-molle und ficta in jeder Tafel vereinigt).

---

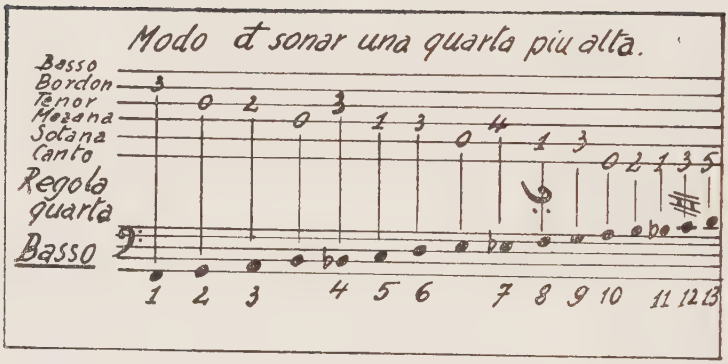
50) „un poco stranio massime nel suo ordine".

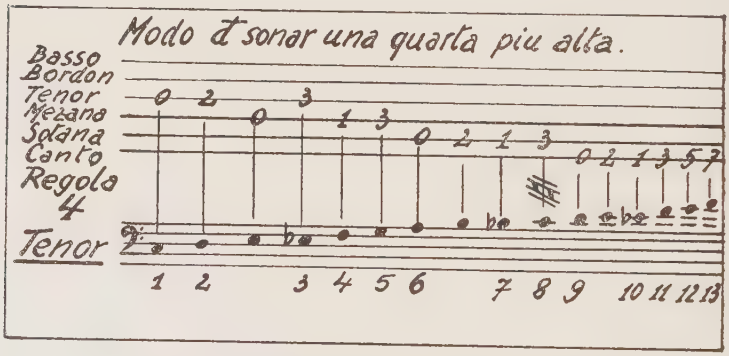
51) Vgl. Regola terza, seine verbesserte Einstimmung auf S. 14.

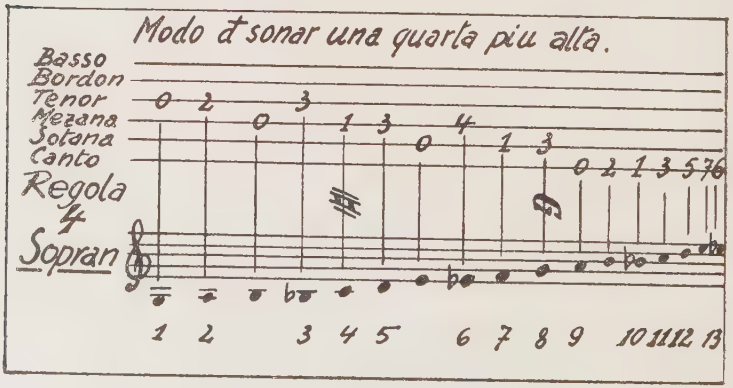
52) „Et perche la parte del soprano sempre è piu importante cerca nel suo pratticar".

53) „il soprano havera la sua: come la poi vedere a tre tasti la mezana".

54) „et il tenor havera il suo ordine nella sua seconda regola, nel primo ordine: il qual alla sua chiave ad uno tasto la mezana".


Modo d sonar una quarta piu alta.
Basso
Bordon
Tenor
Mezana
Solana
Canto
Regola
quarta
Basso
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13


Modo d sonar una quarta piu alta.
Basso
Bordon
Tenor
Mezana
Solana
Canto
Regola
4
Tenor
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13


Modo d sonar una quarta piu alta.
Basso
Bordon
Tenor
Mezana
Solana
Canto
Regola
4
Sopran
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

In dieser Form der Darstellung liegen zwei Möglichkeiten der Ausdeutung vor: einmal, daß Ganassi aus der vorliegenden Original-Mensuralnotation dieser beigefügten Tafeln eine wirkliche Transposition um eine Quarte höher erst auf die Tabulatur der Violen mit der Einstimmung nach der Regola prima nebst ihrer entsprechenden Bundbezeichnung vollzogen hat; in diesem Falle würde sich für die Transposition des ersten Tones F in der Baßtafel ein B ergeben — auf dem 3. Bund einer G-Saite (Bordun) —, im Verlauf des Transpositionsvorganges würde sich ferner für „es" ein „as" notwendigerweise herausstellen, das die damalige Zeit in der Praxis jedoch noch nicht anwendete, und wir hätten es nach dieser Hypothese hin mit einer Violen-Familie zu tun, deren Baß G c e a d', Tenor-Alt f a d' g' und Sopran c' e' a' d'' gestimmt wäre. Diese Annahme scheint aber unglaubwürdig, da Ganassi selbst einmal im 22. Kapitel des zweiten Teiles (vgl. S. 51) erwähnt ‚er brauche, nachdem er die sechs- und fünfsaitigen Violen im ersten Teil schon behandelt, jetzt nur noch die vier- und dreisaitigen abzuhandeln. Demnach muß es sich in der Tat um eine Fünfsaitigkeit der Instrumente handeln, die sich nach der aufgestellten Theorie nicht durchgängig und notwendig aus der Anschauung heraus ergäbe. Daher bin ich der Ueberzeugung, daß in der Mensuralnotation die Transposition schon vorgenommen und dann einfach in die Tabulatur übertragen ist; denn woher käme zufälligerweise die Anfangsnote in der Mensuralnotation für Tenor c und für den Sopran g? das F im Baß ist als solches aus der Transposition des tiefst vorgekommenen Tones C in seiner aufgestellten Einstimmungsregel bei musica ficta zu erklären. Diesen Ton wollte Ganassi eben nur mit hineinbeziehen. Ein anderes Moment der Erklärung ließe sich noch heranziehen, nämlich das des Hexachord-Prinzips; das Hexachord auf F — von D über E der tiefsten Saite der Baßviola — wäre in diesem Falle das Erstmögliche nach der damaligen Theorie gewesen. Dieses scheint dennoch von geringerem Ausschlag für Ganassi gewesen zu sein; vielmehr hat ihm eine direkte Transposition, Ton für Ton, vor der Niederschrift der Tafeln bereits vor Augen geschwebt. Auf diese Weise läßt sich auch vieles andere erklären. Die Stimmung, die sich hieraus ergibt,

würde dann mit der Gerles [55]) für seine fünfsaitigen Großgeigen übereinstimmen [56]), nämlich Baß D G H e a, Tenor-Alt G c e a d' und Sopran d g h e' a' [57]).

Von dieser Hypothese aus ist ferner die Art der Einstimmung der im zweiten Teil besprochenen vier- und dreisaitigen Violen zu erklären, deren Tonumfang dem der letztgenannten Gattung entspricht, nur daß hier der Schritt zur Einstimmung der tiefsten Saite auf den Einklang mit dem jeweilig tiefsten Ton der Transposition selbst noch getan ist, sodaß diese vier- und dreisaitigen Violen für diese Transposition vornehmlich im Tonumfang entsprechend abgegrenzt und danach eingestimmt erscheinen:

Bass:	1.) F A d g . 2.) F c g Transpositionsumfang F - d'	Vgl. Seite 51 ff.
Tenor:	1.) c e a d', 2.) c g d' Transpositionsumfang c - g'	
Sopran:	1.) g h e' a', 2.) g d' a' Transpositionsumfang g - e''	

Von Kapitel 19 an folgen die praktischen Beispiele für das Violenspiel, zunächst eine Uebung in Form eines cantus firmus in b-molle mit 3 bezw. 6 vorausgehenden

55) Direkte Beziehungen zu Gerle lassen sich bei Ganassi zwar nicht feststellen; es ist aber anzunehmen, daß Ganassi Gerles Werk gekannt hat und dessen Einstimmung der Violen einer vollständigen Ergänzung der verschiedenen Einstimmungsmöglichkeiten halber in sein Werk hat hineinbeziehen wollen.

56) Vgl. S. 12

57) Hiermit ist Joachim Mosers Angabe der Einstimmung für die Violen dieser Art auf jene hin zu berichtigen; seine Einstimmung stellt eine viersaitige Violenfamilie an dieser Stelle heraus: Baß G H e a, Tenor-Alt c e a d', Sopran g h e' a'. Mit der Behandlung der viersaitigen Violen selbst im 22. Kap. des II. Teiles weiß er auf diese Weise nichts anzufangen und kann nur die Einstimmung der dreisaitigen Violen mitteilen. Siehe A. Moser „Gesch. des Violinspiels" 1923 S. 26 ff.

Vorübungen dazu (für die Baßviola). Die erste Vorübung erstreckt sich in ihrem Tonumfang von F—d (F-dorisch). Gleichzeitig sind die Zahlenbünde für die Transposition in die entsprechende plagale Tonart b—g bei dieser Form mit angegeben, sodaß wir es im ganzen mit 6 Vorübungen zu tun haben. Die zweite Vorübung hat den Tonumfang c—a mit der entsprechenden plagalen f—d'; die dritte steht in der Oktave zur ersten. Alle 3 Vorübungen sind gleichartig im Notenbild gehalten, sodaß sie untereinander transponiert erscheinen, und zwar sind sie zweiteilig, in einer terassenförmig zum Anfangston aufsteigenden und einer anschließend terassenförmig zum höchsten Ton gleichartig abwärtssteigenden Linie gedacht.

Der cantus firmus bringt dann die Nutzanwendung dieser Beispiele in zusammenfassender Weise. Zweck aller dieser Uebungen ist eine schon weitgehende Orientierung auf dem Griffbrett, zugleich auch eine Uebung zur Beherrschung des Bogens im sprunghaften Wechsel der Saiten. Im Kapitel 20 folgen vier weitere Uebungsstücke in Form von Ricercaren, die in Mensuralnotation als auch in Tabulatur mitgeteilt sind.

Ricercar:

Nr. 1. für Diskantviola (Stimmung nach der Regola prima, bezw. seconda) in b-quadro, am Schluß zweistimmig.

Nr. 2. für Diskantviola in b-molle, am Schluß zweistimmig.

Nr. 3. für Baßviola in musica ficta (entsprechende Stimmung in C F B d g c' nach der Regola seconda), am Schluß zweistimmig.

Nr. 4. für Tenorviola in musica ficta (entsprechende Stimmung in G c f a d' g' nach der Regola seconda, ordine terza) zweistimmig nach dem Schluß zu.

Bereits auffallend in all diesen Stücken ist der stets unabwendbare Schritt zum Lagenspiel bei mehrstimmigem Spiel.

Im Abschlußkapitel 21 des ersten Teiles weist er auf den Zweck aller dieser praktischen Beispiele hin und stellt diese Stücke in den Dienst einer Uebung im geläufigen Spiel der Finger auf dem Griffbrett. Mit kurzer Zusam-

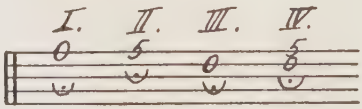
menfassung aller Arten der Einstimmung schließt dann der erste Teil.

II. Teil. (Lettione seconda).

In einem Prolog legt er das Programm dieses Teiles dar. Es sollen dargestellt werden:

1.) Die Behandlung von sechs-, fünf-, vier- und dreisaitigen Violen allgemein (u. a. die Erkenntnis der falschen, richtigen und mittelmäßigen Saite und die Anlage der Bünde).
2.) Einige Ricercare mehrstimmiger Art.
3.) Ricercare einstimmiger Art.

In Kapitel 1 bis 7 befaßt er sich mit der genaueren Konstitution der Violen. Zunächst, was die Saiten anbetrifft, so hat man, sagt er, wegen der Bundanlage quintenreine Saiten zu wählen. In drei Beispielen veranschaulicht er die Beschaffenheit der Saiten und sondert sie nach ihrem Schwingungsbild[58]) in die „corda giusta" (die reine), „falsa" (die unreine) und „media" (die mittelmäßige). Nachdem er die Saiten auf ihre Brauchbarkeit geprüft hat, kann er dazu übergehen, sie auf die Violen zu spannen, und zur Einstimmung der Saiten und der Anlage der Bünde schreiten; und zwar geht er in ähnlicher Weise vor wie Gerle, indem er die Saiten durch Bundabgreifen mit dem Mittel des Einklangs und der Oktave zueinander einstimmt. In mehreren Beispielen veranschaulicht er diesen Vorgang, z. B.



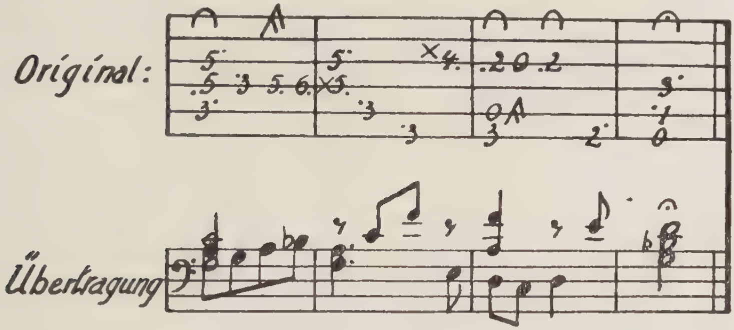
Zuerst stimmt er die Baßsaite der Baßviola auf D (I.), dann stellt er die Quarte auf dem 5. Bund dieser Saite fest (II.), im dritten Vorgang (III.) spannt er die zweite Saite, den Bordun, bis auf die Quarte G; und wenn diese rein gestimmt ist, muß sie im Einklang mit dem 5. Bund der Baßsaite stehen (IV.).

(Das Zeichen ⌣ bedeutet bei ihm das Festhalten eines betreffenden Tones auf einer Saite, nach dem eine andere

58) Vgl. denselben Vorgang bei Gerle S. 26

Saite in einem gewissen Verhältnis eingestimmt werden soll).

Neuartig ist seine „tabulatura del violon & liuto". Hier werden Zeichen für die Fingersatztechnik zum Festhalten einer Harmonie eingeführt. Folgendes Beispiel bringt er als praktische Uebung:



d'-Saite:		1	4 3	0
a-Saite:	1	1	0	1
e-Saite:	4 1 4 4	4×		3
c-Saite:	3	3 4×	2 0 2	

(Die arabischen Zahlen bei der Saitenangabe geben in unserer Uebertragung die Fingersätze an).

* (Im 2. Takt kann das Haltezeichen ⁀ sich aus technischen Gründen nur auf ein Zeitmaß von $^3/_8$ in diesem Falle erstrecken; denn auf dem vierten Achtel tritt ein Lagenwechsel für den 4. Finger ein. — Trotz Ganassis Ueberschrift „tabulatura del violon & liuto" kann sich dies Beispiel nur mehr auf die Laute beziehen; der Akkord d a f' im Anfang des 3. Taktes ist unter diesen Umständen für die Viola — als Streichinstrument — nicht ausführbar, weil zwischen den benutzten Saiten (c, a, d') die unbenutzte e-Saite liegt).

Hatte es sich bis hierhin um die Grifftechnik gehandelt, so werden von Kapitel 8 an Regeln für die Bogentechaufgestellt. Besonders denkt Ganassi zunächst an die Laute; die im Folgenden aufgestellten Regeln für die rechte Hand

sollen in ihrem Ableitungsprinzip auch gleichbedeutende Anwendung bei der Behandlung der Laute finden. In Kapitel 10 bringt er Laute und Viola zueinander in Beziehung. Hier sollen nur die Regeln für das Violaspiel mitgeteilt werden. Kapitel 15 (Parlamento del regolar el tratto de l'archetto) steht speziell unter diesem Thema: ein Punkt unter der Griffbundzahl oder mehrere hintereinander bedeutet Abstrich — in suso = col modo del discostarsi ouver largarsi col brazo dalla viola. Ist kein Punkt vorhanden, so bedeutet das stets Aufstrich — in zoso = accostarsi co'l brazo alla viola. Diese unterschiedliche Bezeichnung des Abstrichs wie des Aufstrichs erklärten sich im Zusammenhang mit der Bedienung der rechten Hand zur Laute, im engeren Sinne aus der Richtungserregung der Saiten durch die Finger beim Lautenspiel, und zwar folgendermaßen: in suso = Heraufschlagen des Zeige-, Mittel- und Ringfingers, also in Richtung von den höheren Saiten nach den tieferen gewissermaßen, und in zoso = Herunterschlagen des Daumens in umgekehrter Richtung, von den tieferen Saiten zu den höheren[59]). Das Moment der Richtungserregung der Saiten beim Lautenspiel wurde das grundlegende Mittel, Bezeichnungen für den Wechsel des Bogenstrichs bei einem Streichinstrument festzulegen[60]). Auch kennt Ganassi bereits einen Legatostrich in unserem heutigen Sinne zum Teil. Verstehen wir heute unter einem Legatospiel das Binden mehrerer Noten auf einem Strich, so kommt bei Ganassi das akzentvolle Spiel im Binden

59) Die höheren Saiten lagen, durch die natürliche Haltung der Laute beim Spiel bedingt, räumlich unter den tieferen Saiten.

60) Demnach wäre die noch heute übliche Bezeichnung des Abstrichs und Aufstrichs in ihrer ureigenen Bedeutung nicht vom Streichinstrument selbst, sondern vom Vorbild der Lautentechnik abzuleiten, und das Jahr 1543 wäre somit als ihr frühester Beleg anzusehen. Wie sollte auch sonst ein „Auf" und „Ab" des Bogenziehens beim Streichinstrument zu seinem Sinn kommen? Mag diese Veranschaulichung für ein Streichinstrument da braccio teilweise in Fällen der Benutzung höherer Saiten, z. B. der E-, A- u. D-Saite unserer Violine heute zutreffen, so kann man beim Abstrich auf der G-Saite als solchem, auf Richtungsbewegung im Raum bezogen, schon nicht mehr sprechen. Eine Ableitung des Ab- und Aufstrichs aus unmittelbarer Anschauung des Bogenziehens selbst ist hinfällig; sie scheint denn mehr der Tatsache zu entsprechen, auf der primären Anschauung der Lautentechnik gegründet zu sein.

noch hinzu, das den Takt unterstützt[61]), eine Art der Bogenstrichweise, die unserem Portato sich nähert.

Für die Art des begleiteten Sologesanges, zwei Stimmen eines dreistimmigen Satzes auf der Viola zu spielen und die dritte dazu zu singen[62]), weiß er ausgezeichnete Spieler zu nennen (Kapitel 16). Zu diesen zählen der Meister Giuliano Tiburtino und Ludovico Lasagnino Fiorentino vor allem. Bei all diesen Leistungen fällt ihm aber auf, daß die Natur der Viola dieser Art des Spiels nicht ganz entspräche, sondern die Laute hierin vorzuziehen wäre; diese eigne sich mehr für mehrstimmiges Spiel, sie könne brechen (rompere), d. h. Akkordbildungen zustande bringen, die sich auf höhere und tiefere Saiten erstreckten, auf Saiten, die durch dazwischenliegende unbenutzte getrennt wären. Die Laute könne

---

61) . . . . „ma levando pero l' archetto dalla viola salvo ch' scorrendo col ditto archetto tul debbi calcare de piu al tempo del servir l' altro numero con un poco di atto che ti supplisca i nel spicar tal movimento ch'è da uno numero all' altro" — jedoch darfst du den Bogen nicht aufheben von der Viola (Saiten), nur in solchen Fällen, wo du beim Binden (scorrendo col ditto archetto) dem Bogen Akzente zum Takt hin geben mußt, um den betreffenden Ton (Griffbundzahl) zu markieren, eine Maßregel, die getroffen ist, Töne solcher Art von einander zu scheiden; ferner an einer anderen Stelle: . . . „la intravenendo semper il scosso al tempo del secondo numero cioe dal numero al numero e questo è fatto per regolar battuda nel tuo sonar" — indem der Akzent stets zur Zeit der 2. Griffbundzahl gleichsam von Griffbundzahl zu Griffbundzahl dazwischen kommt (der Akzent also stets schwere Taktzeiten verbindet), und dies ist gemacht, um den Takt zu regeln. — Aus diesen Zeilen des Textes ein Stakkatospiel bei Passagen schnellen Zeitmaßes herauslesen zu wollen, halte ich bei der Handhabung des Bogens dieser Zeit überhaupt für unmöglich, zumal da auch keins der angeführten praktischen Beispiele einen Beleg dafür bringt (von Mannigfaltigkeiten der Strichweise ist auch bei Simpson „The Division-Violist 1659" noch keine Rede); Passagen schnelleren Zeitmaßes sind überall von Ganassi mit détaché-Strichweise versehen. Daß dies nicht der Fall ist, bezeugt die auf S. 48 zitierte Stelle klar und deutlich.

62) Das von ihm unbenannte dreistimmige Madrigal hierfür sei in griff- und strichgetreuer Uebertragung im Notenanhang S. 1 ff. mitgeteilt; die Singstimme war im Original in Noten notiert, die beiden von der Viola gespielten Stimmen in Tabulatur. Max Schneider konnte dieses Stück erfreulicherweise mit einer Komposition des Jacobus Foglianus identifizieren — es steht in den „Madrigali a tre voci . . . per Andrea Antico da Montona intagliati, Venetiis apud Octavianum Scotum 1537", von denen nur die Baßstimme bekannt ist) und hat es in einer Uebertragung in der Kretzschmar-Festschrift 1918 auf S. 139 bereits mitgeteilt.

auch figurierte Teile gegen langausgezogene Noten besser abheben, worin die Viola wegen des Bogens behindert wäre. Die Lira sei wieder auf drei- und viersaitiges Spiel wegen des Bogens und der Anlage der Saiten beschränkt und könne deshalb schwerer zweistimmige Akkorde hervorbringen, und wenn man hierbei in einem dreistimmigen Satz zwei Stimmen spielen und die dritte Stimme dazu singen wollte, müßte man stets vier Saiten gebrauchen, die zwei Stimmen auf vier erweitern. Aus all diesen Betrachtungen kommt er auf die Eigenart eines jeden Instruments zu schließen und erkennt, daß jedem einzelnen Instrument ein besonderer Grad der Behandlungsweise zugrundeliegt: die Trompete hätte z. B. die Ausdrucksfähigkeit, zur Tat und zum Kampf zu ermutigen, die Laute sei vornehmlich für Kompositionen künstlicheren Gewebes geeignet, und die Viola könne sie nur darin nachahmen. Wenn man dennoch in einem fünfstimmigen Satze vier Stimmen spielen und die fünfte singen wollte, dann solle man einen Bogen nehmen, der länger „piu longo" wäre als in der Regel, und dies erreiche man, wenn man den Bogen weniger spanne (manco tirate); auf diese Weise könnten die Saiten leichter erfaßt werden (piu facilire le corde) als sonst beim einsaitigen Anstrich, wo man den Bogen mehr spannen müßte (indurisci). Praktisch wäre es, auch hierbei den Steg flacher zu machen, damit man die Akkorde leichter ausführen könnte. Bei der bequem zugerichteten Art des zweistimmigen Spiels zu einer dritten Gesangsstimme brauche der Spieler jedoch den Bogen nicht zu verändern. Deshalb gibt der Autor den guten Rat, auf der Viola nur das zu spielen, was ihr angemessen ist, und die Kompositionen unter Wahrung ihrer Originalität auf die Instrumente möglichst so zu verteilen, wie es ihre natürliche Verwendbarkeit erlaubt[63]). Wenn also ein mehr als zweistimmiges Spiel für ein Stück durchweg erforderlich wäre, dann sollte man zur Lira greifen, deren Spielanweisungen er in einem anderen Buche zu geben verspricht[64]).

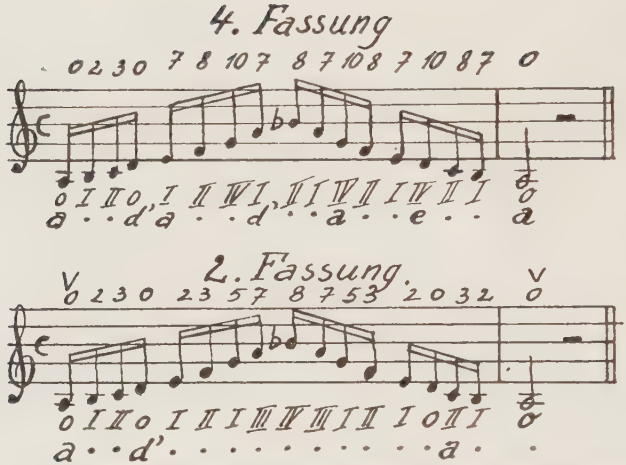
63) „& io ti dico ancora che tu serai soportado quando ben tu lasciasti alcuna cosa & ancora far de piu de quello che sera la cosa composta perche tal cosa la farai per accomodo de lo instrumento, vero e che la parte che canterai debisogno e di non ascrescere ne mancare di quello chel compositore l' havera ordinada".

64) Dieses Buch ist wahrscheinlich nicht zustande gekommen, es müßte denn sein, daß es sich künftig noch findet.

Mit Kapitel 17 kommt er auf die letzten und höchsten Künste des Violenspiels zu sprechen, auf das Diminuieren. Er verweist hier auf seine Verzierungsschule [65]). Dem Spieler schreibt er für die Ausübung dieser Kunst besonders die Kenntnis der Regeln für den Kontrapunkt zu. Bei diesem Spiel handelt es sich mehr oder weniger um ein frei erfundenes Passagenspiel neben Verzierungen nach Art von Trillern in den Kadenzen, eine Spielmanier, von der diese Zeit gern Gebrauch machte und die für die Abfassung eines Lehrbuches für die Violen einen ausgezeichneten Gewährsmann in Diego Ortiz erstehen ließ (siehe S. 52 ff). Mit dieser mehr virtuosenhaften Ausübung ist zugleich der praktische Sinn für eine noch feiner durchgebildete Fingersatztechnik verbunden. Bequeme Fingersätze sind unter Zuhilfenahme des Lagenspiels bei auf- und absteigenden Passagen ausfindig zu machen. In 6 Beispielen führt Ganassi ein und dieselbe Passage auf verschiedene Art des Lagenwechsels aus. Da diese Beispiele mehr den Zweck mannigfacher Orientierung verfolgen und deshalb weniger auf Praxis eingestellt sind, braucht auf sie nicht weiter eingegangen zu werden. Wichtig ist wieder in Kapitel 18 die Einführung der Bezeichnungen für die Bünde über den 10. bis 15. Bund hinaus, die für das virtuose Passagenspiel erforderlich ist, und zwar ist das Zeichen für den 10. Bund die römische Zahl X, für den 11. Bund ein Punkt über der römischen Zahl X gleich $\dot{X}$, für den 12. Bund ein Punkt darunter $\underset{\cdot}{X}$, für den 13. Bund ein Strich oberhalb $\bar{X}$, für den 14. Bund unterhalb $\underline{X}$ und für den 15. Bund ein Strich oberhalb und unterhalb $\underline{\bar{X}}$. Nachdem Ganassi nun die Bezeichnungen für die Bünde bis zum 15. Bund hinauf festgelegt hat, kommt er auf die im vorhergehenden Kapitel 17 angeführten 6 Beispiele für die verschiedene Fingersatzanwendung ein und derselben Passage noch einmal zurück und findet die zweite Fassung gegenüber der vierten besonders weit günstiger. Die zweite Fassung bevorzugt er, weil sie den geringsten Aufwand an Lagen- und Saitenwechsel birgt.

---

65) „Opera intitulata Fontegara . . . Venedig 1535"; dieses Werk enthält eine Flötenschule nebst einer Diminutionslehre.



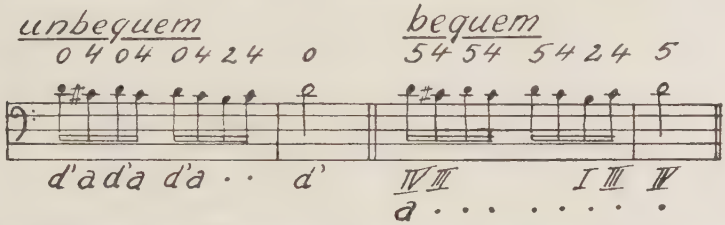
(Die arabischen Zahlen geben hier die Bundgriffe an, die römischen Zahlen die Fingersätze auf den entsprechenden Saiten — e, a, d'; man beachte in der zweiten Fassung das rhythmische Aufsetzen der Finger bei einem Tonleiterspiel auf ein und derselben Saite in aufsteigender Richtung, ein technologisches Prinzip, das noch heute in der Streicherschule seine Gültigkeit und Vorteile hat; hier also das Aufrücken des ersten Fingers auf gutem Taktteil).

Für die sog. „groppi" und „descorse", wie sie hier in diesem Beispiel vorliegen, schreibt er stets einfache Strichweise vor. Diese Passagen könnten wegen des schnellen Tempos nicht gebunden werden. Auch wenn die einzelnen Strichbezeichnungen fehlten, wäre der Aufstrich stets auf gutem Taktteil[66]) zu nehmen[67]). Dies gelte in gleicher

66) Dieses Prinzip der Bogenstrichweise, mit dem Aufstrich zu beginnen, wenn die Noten innerhalb eines Taktes eine gerade Zahl ausmachen, ist bei Rousseau noch gültig; daß diese Regel auch für den deutschen Gambisten bindend war, kann man aus Quantz's (Versuch . . 3. Aufl. 1789 S. 212; im Neudruck herausgeg. v. Schering 1906 S. 160) ersehen.

67) „suplira senza che se ge mettesse piu ponti i tal effetto alli altri numeri ordenadi a tal groppo over descorsa perche siando il passazo de una sorte minuta gia tu poi molto ben sape che l' archetto non ha il mezzo di poter dar due botte in zoso & ancora in suso massime in una velocita, si che ancora di questo ponto qui faro ponto."

Weise für die Fingersätze. Sie brauchten nicht Note für Note angegeben zu werden, nur der jeweilige Lagenwechsel sei in den Griffbünden zu fixieren, die übrige Fingersatzanwendung entspräche dann der natürlichen Fingersatzweise wie in der ersten Lage. Die Klauseln solle man des schnellen Tempos wegen auf einer Saite ausführen. Unbequemer Saitenwechsel sei hier zu vermeiden, z. B.



Als Meister der Diminution rühmt er vor allem Alfonso da Ferrara, Joan Battista Cicilian, Francesco da Milano und Rubertino Mantuano, die in ihrem Spiel von den äußersten Bünden Gebrauch machten und teilweise noch über den 15. Bund hinausgingen (Kapitel 20).

Das Wesen der Applikatur wird im Folgenden nochmals Gegenstand seiner Betrachtung. Im ersten Teil hatte er eine einheitliche Fingersatzweise für alle Tonarten (b-quadro, b-molle, musica ficta) durch eine entsprechende Umstimmung der Violen gewahrt. Jetzt stellt er eine Fingersatzweise auf, die für eine Transposition jeder Art über alle Saiten hinweg gleich anwendbar ist. Dies erreicht er mit dem Mittel der engen und weiten Lage — wie wir es heute bezeichnen würden —, indem er das Prinzip der Fingersatzanwendung nach der natürlichen Verbundenheit mit der Bundanlage in Halbtonschritten sprengt und von der normalen Spannfähigkeit der Finger in beibehaltener Lage zu Gunsten eines geläufigeren Spiels sich leiten läßt. Das Wechselspiel zwischen enger (I. Finger III. F. IV. F.)

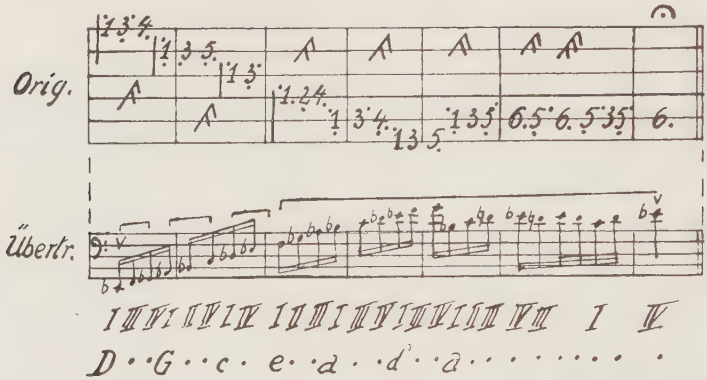
Ganzton Halbton

und weiter Lage (I. Finger II. F. IV. F.).

Ganzton Ganzton

ist die Grundlage dieser neuen Theorie. Der Vorteil dieses Systems liegt in der Abwendung eines zeitraubenden Um-

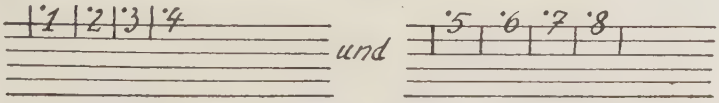
stimmens. Traf beispielsweise ein Violaspieler mit seiner Baßviola in der Stimmung C F B d g c' auf ein Ensemble mit der Grundstimmung im Baß D G c e a d', so brauchte er seine Viola nicht umzustimmen, sondern spielte alles mit der einstudierten Fingersatzweise, wie sie im folgenden Beispiel in ähnlicher Weise vorliegt, einen Ganzton höher:



Der erste Finger vertrat somit in jeder Art der Transposition die leeren Saiten und war bei enger wie bei weiter Lage auf allen Saiten in seinem Ort unveränderlich. Als Kennzeichen für die besondere Stellung des ersten Fingers hier führt Ganassi einen senkrechten Verbindungsstrich zwischen zwei Saitenlinien in der Tabulatur ein, und zwar ist der Zeigefinger auf der mit Griffbünden jeweils versehenen Saite gleichzeitig und platt aufzusetzen (il dover spianare il dedo), umso schneller eine Fühlung mit dieser benachbarten Saite aufzunehmen [68]); und wenn der

68) Das technische Mittel der Vorausnahme eines Fingers auf einer anderen Saite, auf der mit dem betr. Finger ein Ton in einer anderen Lage gegriffen werden soll, hat noch heute in der Streicherschule Gültigkeit und gewinnt bei mehrstimmigem Spiel besonderen Wert, wo sich Unebenheiten für den Zeitpunkt des Fingeraufsetzens bei Veränderung der Lage auf diese Weise leicht vermeiden lassen. Vgl. u. a. Carl Flesch „Die Kunst des Violinspiels" 1923 Bd. I, S. 25 über das verfrühte Auflegen eines Fingers auf einer entsprechenden Saite zur Erzielung eines glatten Saitenwechsels; ferner S. 125, 126 über Fingerliegenlassen allgemein; bei arpeggierten 3- und 4-stimmigen Akkorden das gleichzeitige Aufsetzen der Finger. Auch Christopher Simpsons und Rousseau's Vorschrift, zur Erzielung eines zweckmäßigen und ruhigen Fingersatzes jeden Finger

senkrechte Verbindungsstrich über 3 Saiten sich erstreckt, dann ist der Zeigefinger gleichzeitig auf die entsprechenden 2 Saiten platt aufzusetzen.



In dem oben bereits angeführten Beispiel ist dieses Prinzip anschaulich zur Anwendung gebracht.

(Die darüber gesetzten Klammern in unserer Uebertragung sollen den Zeitpunkt des Aufsetzens für den ersten Finger auf den entsprechenden Saiten fixieren.)

In zusammenhängender Weise zeigt er dies an 2 Ricercaren. Diese letztgenannten Uebungen sind vom Autor in Tabulatur mitgeteilt, sodaß sie für jedes Glied der Familie anwendbar sind. Unsere Uebertragung beschränkt sich auf die Baßviola, bezw. auf die Sopranviola in der höheren Oktave (s. Notenanhang S. 2ff.).

Hatte Ganassi in seiner Darstellung bis hierhin nur von sechssaitigen, bezw. fünfsaitigen Violen einmal im 18. Kapitel des ersten Buches gesprochen, so sollen jetzt die vier- und dreisaitigen behandelt werden, zunächst die viersaitigen (Kapitel 22) mit den Saitenbezeichnungen Baß, Bordun, Tenor und Mezana; man schreitet, sagt er, lieber zu den tiefen Saiten, weil die oberen Saiten sehr oft reißen und weniger haltbar sind. Die Einstimmung ist folgende:
Baß: F A d g; Tenor-Alt: c e a d'; Sopran: g h e' a'.

Die Violen sind zueinander im Quintabstand eingestimmt, und die Violen für sich einzeln im Terz-Quartverhältnis. Die Applikatur ist die gleiche wie im Vorhergehenden. Sollte die Tonlage eines Stückes zu hoch sein, so macht Ganassi den Vorschlag, dieses zu transponieren, indem man einfach statt des f-Schlüssels im Baß den c-Schlüssel an seine Stelle setzt, im Tenor den c-Schlüssel um zwei Linien nach unten versetzt und im Sopran anstelle des c-Schlüssels den g-Schlüssel nimmt. Beachtenswert ist, daß eine Umstimmung dieser Violen bei musica ficta nicht mehr stattfindet.

---

solange als angängig auf den Saiten liegen zu lassen („Holds" bei Simpson und „Tenues de bienséance" bei Rousseau), gründet sich auf diesem technologischen Prinzip.

Der Quintabstand in der Einstimmung der dreisaitigen Violen zueinander (Kapitel 23) ist wie bei den viersaitigen beibehalten, nur daß jetzt die Violen im einzelnen auch noch im Quintverhältnis durchweg gestimmt sind, sodaß wir folgende Zusammenstellung erhalten: Baß: F c g; Tenor-Alt: c g d'; Sopran: g d' a'.

Auch hier ist von ihm wieder bei ungünstig hoher Stimmlage der Vorschlag gemacht, durch Schlüsselversetzung einen Ausgleich zu schaffen. Dieser Art der Einstimmung bedienen sich die Spieler zur Viola da brazo ohne Bünde, sagt er; doch bezeichnet er diese Manier als „non coretto", weil die Bünde fehlten. Bundloses Spiel sei an den Stellen nur angebracht, wo die Grifftechnik sich über den 15. Bund hinaus bewege. Hiermit schließt seine Schule.

Ein Werk von unschätzbarer Bedeutung hat Ganassi uns vermittelt, das in der Ausführlichkeit der Darstellung von keinem seiner Zeit übertroffen wird. Es ist die Quelle, die von einer Blütezeit des Violenspiels spricht, die eine Technologie in den Rahmen dieser Pflege stellt, wie sie nur von Meistern gehandhabt werden konnte. Technische Fragen jeder Art, sei es Fingersatztechnik, Bogentechnik, Haltung des Instruments, Vortragsweise sind bis ins Kleinste beantwortet und auf die feinste Art erdacht. Diese Schule erschöpft alles, was das Streichinstrumentenspiel dieser Zeit an Fragen technischer Art aufwirft. Sie ist das Handbuch, das Aufschluß über die Technik des Violenspiels gibt.

Als ebenbürtige Leistung kann ihm nur das Werk des Spaniers Diego Ortiz' „Trattado de Glosas sobre Clausulas" 1553 zur Seite gestellt werden[69]). Dieses Buch ist insofern sehr wertvoll, als es eine Ergänzung für die Darstellung des Violenspiels im 16. Jahrhundert bildet. Bezogen sich Ganassis Spielanweisungen in der Hauptsache auf rein technische, so ist das Werk Ortiz' ein Lehrbuch der Verzierungskunst (der Diminution) und des Zusammenspiels in erster Linie.

---

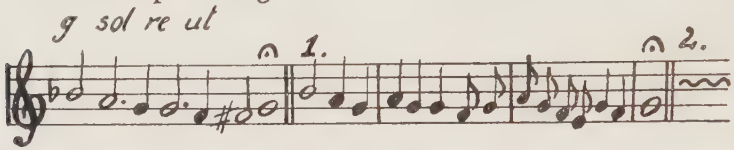
69) Herausgeg. v. Max Schneider; Veröffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der Internat. Musikgesellschaft, Berlin, Kommissionsverlag Leo Liepmannssohn 1913.

Der Traktat ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil behandelt das Violenensemblespiel und der zweite das Solospiel des Violone mit einem anderen Instrument: „der eine zeigt die beim Spielen einzuhaltende Ordnung durch Beispiele von allen Verzierungen in den Kadenzen, mit jeder etwa vorkommenden Notenart; der andere gibt die beim Diskantieren mit einem anderen Instrument zu beobachtende Art und Weise mit den dazu nötigen Beispielen an, sodaß diejenigen, welche sich auf der Bogen-Vihuela üben müssen, in dem einen oder anderen Teile eine Grundregel haben, wie sie dem eben angeführten Werke, in welchem das Gewünschte leicht zu finden ist, entnehmen werden (Kap. „An die Leser".)."

Das erste Kapitel handelt von der Art und Weise, die man beim Verzieren einzuhalten hat. Er sagt: Wer sich dieses Buches mit Nutzen bedienen möchte, muß die Geschicklichkeit erwägen, die er besitzt, und dieser entsprechend die ihm am besten erscheinenden Verzierungen auswählen, denn, wenn auch die Verzierung gut ist: vermag ihr die Hand nicht zu folgen, so kann sie nicht gut ausfallen; die Verzierung (selbst) wird (deswegen) nicht mangelhaft sein. Dieses Buch zeigt nun den Weg, auf welche Art und Weise die Noten verziert werden müssen; die Anmut aber und die verschiedenen Wirkungen, welche die Hand hervorzubringen hat, sind Sache des Spielers; mit sanftem Bogenstrich möge er die Stimme bald auf die eine, bald auf die andere Weise, auch unter Einmischung einiger gedämpfter Triller und einiger Läufe ausführen; die Hand des Bogens führe diesen nicht mit Stößen, sondern ruhig, und die linke Hand greife hauptsächlich die Harmonie. Wenn zwei oder drei Semiminimen in einem Beispiele vorkämen, gebe man nur die erste an und gehe über die anderen hinweg, ohne daß (sie) die bogenführende Hand (besonders) anstreicht, wie ich (schon) sagte; und weil dies mehr durch Theorie gezeigt werden kann, so überlasse ich es dem guten Verstande des Musikers und werde (nun) von den Arten des Verzierens sprechen, deren es drei gibt:

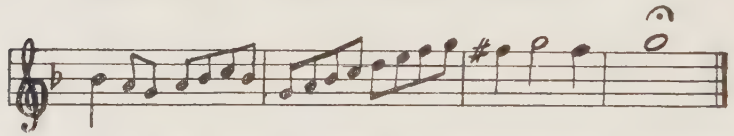
Die erste und vollkommenste Art (Kapitel „über die Art zu verzieren über der Stimme") besteht darin, daß, wenn man nach dem Lauf oder nach der Verzierung über irgendeiner vorkommenden Note auf eine andere (unmittel-

bar) folgenden Note übergehen will, die letzte Note der Verzierung gleich derjenigen ist, welche verziert wurde, wie es diese Beispiele zeigen:



Diese Kadenz variiert Ortiz in 16 anderen verschiedener Ausführung (siehe Neudruck S. 9 ff.).

Die zweite Art in der kadenzierenden Ausführung sieht er darin, die Kadenz selbst, die Paenultima nebst Ultima in der oberen Oktave schließen zu lassen.



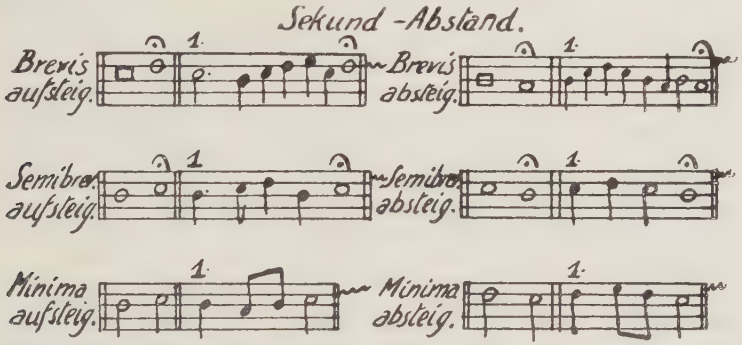
Sodann führt er die Klauseln in allen anderen Tonarten durch, in a la mi re sobre agudo (a'), b fa quadro in sobre agudo (b'), c sol fa (c") und d la sol (d"), f fa ut agudo (f') und in d la sol re (d') und teilt die Kadenzen selbst in kurze und weite. Gehörten die bis hierhin angeführten Beispiele zu den kurzen Kadenzen, so gibt er jetzt solche für weite, die bei dem Schritt von der Septime zur Oktave um das Doppelte zögern als die anderen. Beispiele dafür führt er an zu Kadenzen in g sol re ut sobre agudo (g'), in a la mi re (a') und b fa mi sobre agudo (b'), c sol fa (c"), d la sol (d") und f fa ut sobre agudo (f") — vgl. Neudruck S. 20 ff.

Der nächste Abschnitt bringt mit der gleichen Einteilung in weite und kurze Kadenzen solche in derselben Art ohne b-molle,
Vgl. Neudruck S. 24 ff.

Bezogen sich diese Beispiele besonders auf die Sopranviola, so bringt er jetzt noch andere, die für die Baßviola gebräuchlich sind, im übrigen aber auch sonst ohne Rücksicht auf den Schlüssel für alle (auch Alt- und Tenorviola) gelten können. Hiermit schließen seine Ausführungen über die Klauseln.

Im Folgenden kommt er auf die Diminutionspraxis außerhalb der Kadenzen, d. h. also auf die Ver-

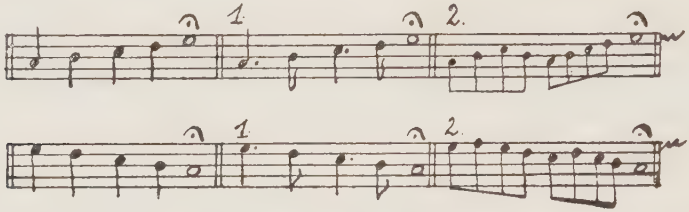
zierung längerer Notenwerte zu sprechen und führt dies durch unter dem Gesichtspunkt des Intervallverhältnisses zweier aufeinanderfolgender Töne, die zu diminuieren sind. Es handelt sich also um Verzierungen über allen vorkommenden Tonschritten, über allen steigenden und fallenden Sprüngen bis zum Umfang einer Quinte und einem diatonischen Gange (passo) derselben Länge. Er sagt: die zweite Art (im Vergleich zur ersten, wie oben gezeigt für die Kadenzen) nimmt sich etwas mehr Freiheit, weil sie im Augenblick, wo man von einer Note weg zur anderen geht, nicht schreitet wie die einfachen Noten, sondern im Gegenteil, wie es diese Beispiele zeigen:



Die Beispiele sind, wie zu ersehen ist, für die verschiedenen Notenwerte (Brevis, Semibrevis und Minima), die zu verzieren sind, durchgeführt. Diese Art, schreibt er, ist notwendig, weil sich mit der Freiheit, die man sich nimmt, viele gute Dinge und hübsche Vorspielchen machen lassen, was man mit der ersten allein nicht wird tun können: deshalb wende ich sie in einigen Teilen in diesem Buche an. Als Fehler kann gegen sie sprechen, daß zur Zeit des Uebergangs von einem Viertel zum anderen — da sie nicht den gleichen Sprung (cayda) machen wie die verzierten Noten — die anderen Stimmen so kommen können, daß es mit einer von ihnen zwei vollkommene Konsonanzen gibt; dies ist (jedoch) unwichtig, weil man sie (die parallelen Konsonanzen: Oktaven und Quinten) bei der Schnelligkeit nicht hören kann.

Für die Durchführung der Beispiele im Terz-, Quart- und Quintabstand verweise ich zur weiteren Einsicht auf S. 40 ff. im Neudruck.

Sodann werden die verschiedenartigen Ausführungen einer Passage im Quintumfang von Semiminimen noch aufgeführt:



Und weil die Ursache hierfür, fährt er fort, darin liegt, daß man den Tonsatz nicht versteht, habe ich dieses Buch geschrieben, damit man, sollte man auch nur den Canto de organo kennen, mit wenig Mühe vollkommen spielen wird; denn in dem Buche werden sich außer allen Kadenzen die verschiedenen Notenarten vorfinden, wie sie sämtlich nach Maßgabe des (ordentlichen) Tonsatzes verziert werden müssen. Wie der Spieler nun all diese Anweisungen im einzelnen anzuwenden hat, zeigt er in seinem Abschnitt über die „Regel, wie man eine Stimme zum Spielen oder zum Singen verzieren soll".

„Obwohl die Art und Weise, eine Stimme zum Spielen oder zum Singen zu verzieren, sich leicht anwenden lassen dürfte, wenn man dieses Buch hat, so will ich doch noch sagen, wie man verfahren muß: denn es wird einige geben, die nicht darauf verfallen. Man muß die Stimme, die man verzieren will, nehmen und sie von neuem schreiben, und wenn man an eine Stelle kommt, wo man zu verzieren wünscht, greife man zu dem vorliegenden Buche und suche jene Art der Noten auf; wenn es eine Kadenz ist, unter den Kadenzen, und wenn nicht, unter den anderen Noten; man sehe dort alle Variationen nach, welche über jene Noten geschrieben sind, wähle diejenige, die hierfür am besten sein wird, und setze sie an Stelle der einfachen Noten ein. Und in allen Stimmen, die man verzieren möchte, verfahre man auf ebendieselbe Weise. Kadenzen auf dem g (g sol re ut agudo) im Sopran auf der 3. Saite, auf dem dritten Bund und im Kontrabaß sind dasselbe eine Oktave tiefer, weil der Sopran eine Oktave, der Tenor und Kontraalt eine Quinte höher als der Baß gestimmt werden müssen. Man merke: wenn

in der einfachen Kadenz eine Erhöhung (sostenido) angezeigt steht — es ist unser heutiges Erhöhungszeichen —, so sollen dort alle in dem Kontrapunkt durchgehenden Noten erhöht sein; gibt es dagegen in der einfachen Kadenz kein Zeichen, so setze man auch nirgends ein sostenido (Erhöhungszeichen).

Das zweite Buch behandelt das instrumentale Solospiel der Viola mit und ohne Begleitung. Hatten wir es vorher etwa mit wesentlichen Manieren zu tun, so werden wir jetzt eingeführt in das schwierige, nur dem fertigen Künstler zugängliche Gebiet der „willkürlichen Veränderung". Hier wird der Lernende nicht, wie bei fast allen anderen diese Materie erörternden Theoretikern, mit Einzelheiten abgespeist, die er mühsam erst selbst zu einem künstlerischen Etwas gestalten muß, sondern Ortiz zeigt an 29 fertigen und kunstvoll gearbeiteten Kompositionen (cosas compuestas), wie man sich als Solospieler und als Begleiter zu verhalten hat. Er gab uns damit unschätzbare Belege nicht allein für die Aufführungspraxis seiner Zeit.

Das Zusammenspiel von Violone und Cembalo. In seinem Kapitel über die „Erklärung der Arten, die es gibt, um Violone und Cembalo zu spielen", legt er diese verschiedenen Möglichkeiten dar. Er sagt: es gibt drei Spielarten: die erste ist Phantasie, die zweite über einfache Melodien (canto llano), die dritte über kunstvollen (mehrstimmigen) Tonsatz. Die Phantasie kann ich nicht zeigen, weil sie ein jeder nach seiner Art spielen würde; ich werde aber sagen, was erforderlich ist, um sie zu spielen. Die Phantasie, welche das Cembalo spielen würde, bestehe in wohlgeordneten Akkorden (consonancias); der Violone setze mit einigen zierlichen Gängen ein, und wenn er auf einigen schmucklosen (llanos) Noten verweilt, antworte ihm das Cembalo zur rechten Zeit; man mache einige Fugen, indem einer auf den anderen achtet (wartet) in der Art, wie man konzertierenden Kontrapunkt singt; auf solche Weise wird man ganz vortreffliche Geheimnisse, die es bei dieser Spielart gibt, kennenlernen und durch Uebung herausfinden [70]).

70) Was wir unter diesem Phantasiespielen zu verstehen haben, erweist uns eine andere Quelle in ausgiebiger Weise, nämlich Sancta Maria's „Libro llamado Arte de Tañer Fantasia, ... Valladolid 1565, in der der Autor die Kunst des Phantasiespiels lehrt und Ortiz'

Sodann erwägt Ortiz die Frage nach der Ordnung, die man beim Stimmen des Violone mit dem Cembalo innehalten muß: „es gibt viele Arten, den Violone mit dem Cembalo zu stimmen; denn jeder Ton kann gespielt werden, wenn man beim Spielen einen Ton oder mehrere hinauf -oder hinuntergeht (transponiert), je nachdem es der Ton des Cembalo erfordert. Wenn dies auch schwierig ist, so wird es sich bei ständiger Uebung leicht machen lassen. Die leichteste und beste Art, den Violone mit dem Cembalo einzustimmen, besteht indessen darin, daß die fünfte leere Saite des Violone unison mit dem Gamma ut des Cembalo ist, weil sie (beide Instrumente) auf diese Weise gleichmäßigen Anteil an den tiefen und hohen Tönen haben; in dieser Stimmung hat man alles zu spielen, was ich über diese Instrumente schreiben werde. Es schien mir gut, die hier folgenden 4 Ricercare frei und ungebunden zu setzen, um die Hand zu üben und zum Teil (auch), um Kenntnis zu geben von dem Verlauf, an den man sich zu halten hat, wenn man einen Violone allein spielt". (Siehe Neudruck S. 52).

Wir kommen zur zweiten Art des Zusammenspiels, zu dem Kapitel „Von der zweiten Art, den Violone mit dem Cembalo zu spielen"; es ist die über einfache Melodien (canto llano): „Von dieser Art zu spielen, lege ich hier 6 Ricercare über die folgende einfache Melodie vor, welche man, wie sie für Kontrabaß notiert ist, auf dem Cembalo ausführen (setzen) muß, indem man sie begleitet mit Akkorden (consonancias) und irgendeinem Kontrapunkte, der zu dem Ricercar paßt, welche der Violone von diesen 6 spielen wird. Diese Weise wird der Ricercada gut anstehen, weil sie im zwanglosen Kontrapunkt gehalten ist; der Leser möge bemerken, daß es am Schluß unseres Buches noch andere Beispiele über Tenöre gibt, um verschiedenen Geschmacksrichtungen Genüge zu leisten. Jeder nehme das, was ihm am besten erscheint."

Werk somit in vortrefflicher Weise ergänzt. Wie man hierbei konzertierenden Kontrapunkt und Fugen auf dem Klavier spielt, zeigt uns Sancta Maria sehr ausführlich. Da dieses Buch in seiner Lehranweisung sich auf Tasten- und Akkordinstrumente mehr bezieht, ist darauf nicht weiter eingegangen worden. Hiernach zu urteilen, würden mit diesen Improvisationen toccatenähnliche Gebilde gemeint sein.

Im Folgenden sind diese zwei Arten des Zusammenspiels mit dem Cembalo zu einfacher Melodie und den sogenannten italienischen Tenören zusammen behandelt. Diese insgesamt 15 vortragsfähigen Stücke, Ricercaden, deuten in ihrer Faktur auf eine Anwendung der späteren Continuopraxis hin, wie M. Schneider in seinem Buch „Die Anfänge des basso continuo 1918" bereits erwähnt. Der Solist spielt eine technisch virtuos gestaltete oder in verschiedener Weise diminuierte selbständige Stimme, die vom Cembalisten auf Grund eines Basses begleitet wird. Bei 6 dieser Ricercaden ist die Begleitung nicht ausgeschrieben, sondern nur als Baß notiert, der nach Ortiz ausdrücklicher Angabe auf dem Cembalo unter Hinzufügung von Konsonanzen und irgend eines passenden zwanglosen Kontrapunktes gespielt werden muß. Was wir unter diesen „consonancias" und dem zwanglosen Kontrapunkt zu verstehen haben, wissen wir wieder aus Sancta Maria's Werk (s. S. 57 in der Anm. 70). Max Schneider bringt in seinem obenerwähnten Buche auf S. 47 das zweite Ricercar in seiner Originalnotierung nebst einer hinzugesetzten Begleitung. Auf diese Weise sind die von Ortiz angeführten 6 Ricercaden im Neudruck S. 56 bis 67 auszuführen. Die Cembalobegleitung hängt von dem Können und dem Geschmack des Spielers ab, sie braucht auf jeden Fall eine gewisse melodischkontrapunktische Stimmführung nicht auszuschließen. Die italienischen Tenöre nun zeigen das Beispiel für die Beschränkung auf einen ganz schlichten Satz in der Begleitung. Die Stimmen des Cembalo stehen als Cantus, Altus, Tenor, Bassus in taktstrichloser, ungeordneter Partitur untereinander, die Solostimme danach oder daneben. Für diese Besonderheit gibt Ortiz 9 auch in der Begleitung ausgeschriebene Beispiele (im Neudruck S. 107—136), die, wie er ausdrücklich bemerkt, genau so gespielt werden müssen, wie sie dastehen. Sollte einmal das Cembalo fehlen, so kann man einfach mit dem Baß begleiten und die Akkorde weglassen. Wirkt jedoch das Cembalo mit, so soll dem ausgeschriebenen Satze nichts hinzugefügt werden. Es sind, wie aus den Beispielen zu ersehen ist, rein akkordisch Note gegen Note gesetzt kurze, doch ganz liedhafte Stücke; sie werden unverändert und zwar so oft hintereinander gespielt, als der Solist Variationen darüber spielen

will. Alfred Einstein [71]) macht darauf aufmerksam, daß diese „Tenores" alle lied- und tanzartiges Wesen zeigen: der vierte ist eine dreiteilige Galliarde, der fünfte ein Passacaglio und der letzte etwa eine Allemande.

Wir kommen nunmehr zur dritten Art des Zusammenspiels des Violone mit dem Cembalo bei kunstvoll komponierten Stücken. Immerhin scheint diese Form des Musizierens, das Spiel von komponierten Stücken, als Ideal bestanden zu haben. Er sagt: Man nehme ein Madrigal oder eine Motette oder irgend ein anderes Werk, welches man gerade spielen will, und übertrage es (setze es ab) auf das Cembalo, wie man es gewöhnlich zu tun pflegt; der Violaspieler kann nun über jedem komponierten Stück zwei, drei oder mehr Variationen spielen. Hier lege ich vier über das folgende Madrigal vor. Die erste ist der Kontrabaß des Werkes selbst mit einigen Verzierungen und einigen weiten Läufen. Die zweite Art ist der verzierte Sopran, und in dieser Spielweise klingt es anmutiger (tiene mas gracia), wenn der Cembalospieler den Sopran nicht spielt. Die dritte Art ähnelt der ersten, nur daß sie schwieriger zu spielen ist, weil sie mehr Handfertigkeit erfordert. Die vierte ist eine fünfte Stimme, zu der wir niemand nötigen, weil ihre Ausführung bei dem Spieler Geschicklichkeit im Tonsatz voraussetzt. Als komponiertes Stück zieht er das in vier einzelnen mit Text versehenen Stimmen gedruckte Madrigal von Luca Marenzio „O felici occhi miei" und die Cançion Franceza von Sandrin „Doulce memoire"hinzu. In diesen je vier Variationen für den Gambisten hat der Cembalist also das Werk, wie es komponiert ist, abzusetzen und zu spielen. Der Violasolist wählt nun irgendeine der vier Stimmen aus und diminuiert sie. Natürlich eignen sich die Außenstimmen am besten dazu. Die erste der Variationen, die hier geboten werden, ist jedesmal eine Baßvariation, die zweite eine Sopranvariation, die dritte wieder eine Baßvariation (etwas schwerer als das erstemal), die vierte eine frei hinzugefügte fünfte Stimme, wo bei dem Spieler Geschicklichkeit im Tonsatz vorausgesetzt wird. Besonders bemerkenswert ist die Angabe: falls der Sopran eines

71) „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba 1905", S. 13 bis 23.

Stückes verziert wird, klingt es feiner, wenn der Cembalist den Sopran nicht mitspielt. Diese einleuchtende Vorschrift will verhindern, daß komponierte und diminuierte Stimme zu gleicher Zeit (und in gleicher Lage) erklingen. Wer von dieser Spielweise Gebrauch macht, fährt Ortiz fort, möge bemerken, daß sie sich von dem unterscheidet, was wir im ersten Buche behandeln, nämlich mit vier und fünf Violen zusammenzuspielen (tañer en concierto): dort ist es der guten Wirkung wegen notwendig, daß der Kontrapunkt stets jener Stimme angemessen sei, die er spielt, und er muß immer fest an sie gebunden gehen, um den Irrtum zu vermeiden, in welchen einige verfallen, wenn sie sich damit belustigen, das zu tun, was ihnen (gerade) gut scheint, während sie den Hauptgegenstand, d. i. die komponierte Stimme, verlassen. Aber in dieser Spielweise (hier) ist es nicht notwendig, immer ein und derselben Stimme getreu zu folgen; denn, wenn auch der Kontrabaß der Hauptgegenstand sein muß, kann er (der Violist) ihn doch verlassen und über dem Tenor, Kontraalt oder Sopran weiterspielen, wie es ihm am besten erscheint, indem er von jeder einzelnen Stimme das Passendste nimmt. Der Grund hierfür liegt darin, daß das Cembalo das Werk vollkommen mit allen seinen Stimmen spielt; der Violone begleitet und gibt dem, was das Cembalo spielt, Anmut, während der wechselnde Klang der Saiten die Zuhörer ergötzt.

Die Violastimme der Recercada primera, einer Baß-Variation, über das Madrigal „O felici occhi miei" (S. Neudr. S. 73 ff.) ist nicht immer streng an den Baß gehalten, sie spielt bisweilen auch in den Tenor und über diesen hinaus in den Alt hinein, ohne jedoch den Sopran zu berühren.

Die Sopranvariation der Recercada secunda (Neudr. S. 76 ff.) ist streng an den Sopran gebunden, aus dem Grunde schon, weil der Sopran vom Cembalo weggelassen wird.

Die Baßvariation der Recercada terzera (Neudr. S. 79 ff.) ist komplizierter als die vorhergehende. Neben einer bisweilen schon freieren Gestaltung berührt die Viola im Ver-

lauf des Stückes auch den Sopran im Stimmendurchlauf, oder umspielt diesen neben dem Baß, Tenor und Alt teilweise in der unteren Oktave.

Die Violastimme der Recercada quarta (Neudr. S. 83 ff.) ist eine frei erfundene, eine im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen an die einzelnen Stimmen ungebundene, selbständige, obligate Stimme.

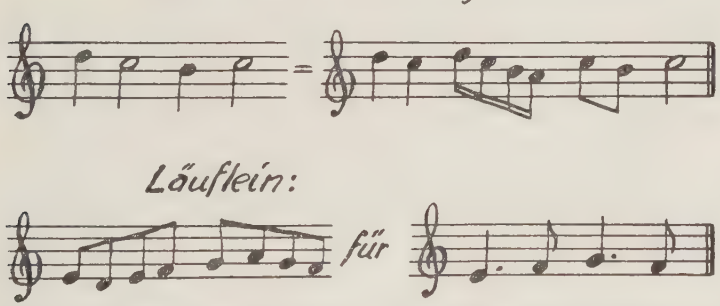
c. Die Quellen der Violenmusik

Wenn wir in diesem Kapitel die Frage nach den Quellen der Violenmusik aufwerfen, so muß man sich über den unumstößlichen Grundsatz klar sein, daß im Allgemeinen der Komponist vor 1600 nur die Musica an sich schuf, daß aber deren schließliche Gestaltung als Vokal-, Instrumental- oder als begleitete Vokalmusik Sache der Ausführenden war, je nach Gelegenheit und Zweck, nach Anzahl und Können der mitwirkenden Musiker. Die Musik war nie an ein bestimmtes Klangwerkzeug gebunden. Die Komposition berücksichtigte offenbar jede zufällig vorhandene Besetzungsmöglichkeit, und so ist die Form von Stimmbüchern, in denen uns die Musica aus dieser Zeit zum größten Teil überliefert ist, für den praktischen Gebrauch mehrerer Ausführenden die beste. Selbst das Vorhandensein eines Textes (unter einer Stimme) setzt durchaus nicht die Ausführung mit menschlichen Stimmen voraus. Was gesungen worden ist, konnte auch gespielt werden und ist auch gespielt worden. Das ist der Schlüssel zur Praxis des 16. Jahrhunderts. Nicht immer begleitete die Orgel oder ein Akkordinstrument, sondern diese Funktion konnte auch von den verschiedensten Saiten- und Blasinstrumenten übernommen werden, und zwar ohne besondere Rücksicht auf den Titel des Werkes. Selbst innerhalb des Violenspiels eine allgemein gültige Systematik der Aufführungspraxis zu geben, läßt sich bei der ungebundenen Fülle der Erscheinungen aus eben demselben Grunde nicht grundsätzlich durchführen. Immerhin scheint sich dennoch, nach Aufführungsberichten zu urteilen, diese oder jene Vortragsart im Violenspiel als besonders beliebt und geschätzt her-

auszuheben. Zu bedenken ist ferner: Hätten wir beispielsweise die Besetzung eines Stückes schwarz auf weiß, so genügte dieser Glücksumstand einer wahren Reproduktion dieser Musik nicht; es fehlte uns immer noch das, was die Improvisationskunst der jeweilig Ausführenden hinzutat[72]). Mit freier Gestaltung — die Art und Weise der Stimmverteilung in mehr oder weniger Annäherung an eine originale Wiedergabe der Komposition mit dem Diminutionsmoment einschließlich — kann das umschrieben werden, was bei gegebener Besetzung zur Musica an sich noch hinzukam, das Stück zum wirklich Klingenden

---

72) Diese Kunst der Diminution wurde besonders in Italien gepflegt und stand auf einer ganz anderen Höhe als in Deutschland z. B. Gerle unterscheidet von Koloraturen nur Läuflein und Rißlein. Letztere werden von ihm vorzüglich im Diskant, zuweilen auch im Alt und Tenor angewandt:



Jedoch ist diese Kunst in seinen Uebertragungen, wie Einstein bereits festgestellt hat, in einer Form durchgeführt, die oft mehr den Anschein des Unwesentlichen erweckt als geschmackvoll ist. Diminutionsanwendungen einseitiger Art kehren bis zum Ueberdruß häufig in seinen Uebertragungen wieder und lassen erkennen, daß diese Kunst nicht recht auf heimatlichem Boden steht. Auch Frankreich nimmt in dieser Kunst eine sekundäre Stellung ein. In Italien ist sie für jeden Spieler geradezu ein Erfordernis. Mit wahrem Feuereifer tritt Meister Ganassi dafür ein, daß auch der Spieler das Diminuieren beherrsche. „Das ist die Wahrheit", ruft er dem Flötenspieler zu, „wenn du die beste Geläufigkeit der Zunge, die es geben kann, hättest, ohne die nötige Einsicht in das Wesen des Diminuierens, so würdest du dich vergebens abmühen . . „—" Chel sia la verità havendo tu la meglior che haver si possa senza la intelligentia del diminuir in vano ti affaticaressi" — (Opera Intitulata Fontegara, Venedig 1535.)

machte, es von Fall zu Fall bei der Wiederholung von neuem belebte und zu neuem Erlebnis werden ließ. Sich ein Bild von dieser Musica schaffen, heißt daher, selbst zu den Mitteln greifen, mit denen die Ausführenden damals gearbeitet haben. Und das kann uns nicht schwer fallen. Einmal sind die Klangwerkzeuge selbst, Violen aus dieser Zeit, erhalten, sodann die Anweisungen über die technischen Mittel (Ganassi) und die Improvisationskunst (Ortiz)[73]). Es liegt der Versuch nahe, diese Musica einmal zu rekonstruieren. Der Versuch soll später gemacht werden (s. S. 81 ff). Dennoch sind wir nicht ganz im Dunkeln darüber gelassen und auf Rekonstruktion dieser Musik nur angewiesen. Trotz der geringen Ausbeute an überlieferter ausgesprochener Streichinstrumentenmusik sind einige Denkmäler vorhanden, die umso beachtenswerter sind, als sie der Ueberlieferung anheimgestellt, Musterbeispiele zu geben scheinen. Unsere Aufgabe wird es besonders sein, hierbei festzustellen, wie weit Improvisation und Musica an sich — d. h. wie letztere im Druck vorliegt —, als wirklichkeitsgestaltende Faktoren bei der Wiedergabe in Beziehung zueinander zu bringen sind. Es wird zu fragen sein, in welchen Kompositionsgattungen Diminution vorwiegend anzuwenden ist und wo nicht.

Zunächst möchte ich als eine besondere Gattung der Streichinstrumentenliteratur die Instrumentaltänze herausstellen. Originalität der Wiedergabe ist in diesen Stücken so, wie sie im Druck vorliegen, spontan vorhanden.

---

73) Diminutionsanweisungen verzeichnet ferner der Bologneser Katalog: von Conforti Gio. Luca, Rom 1593, ein Werk für Passagen und Kadenzbildungen; sodann „Il Dolcimelo d' Aurelio Virgiliano" (Passagen und Diminutionen für Singstimme und alle Arten von Instrumenten mit ihnen zu stimmen und die Art zu spielen; 3 Bücher: 1. Passagen für Singstimmen und Instrumente, 2. diminuierte Stücke „per sonare con ogni sorte d' Instrumento", 3. das dritte Buch enthält alle Arten zu spielen, Instrumente, die man will, mit ihren Einstimmungen in Konzerten und im Privatgebrauch. Es ist interessant, die verschiedenen Arten und Größen aller alten Violen mit 5 Saiten und ihren verschiedenen Einstimmungen zu haben, teilt der Katalog mit). (Ms. im Liceo mus. zu Bologna; der genauere Zeitpunkt der Entstehung des letztgen. Werkes ist im Katalog nicht mitgeteilt.) Ein Quellenverzeichnis von Lehrbüchern der Diminution aus dieser Zeit bringt auch Max Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrh. 1902.

Charakteristisch ist dieser Gattung von Kompositionen die rhythmische Straffheit. Diminution wird ihnen nicht beizulegen sein, da dieses Moment den Charakter des Tanzmäßigen gefährden würde[74]). Lebhafte, komplizierte Rhythmik gehört mehr den Formen des Madrigals, der Motette, Chanson und Frottole an[75]).

Unter den Instrumentaltänzen wären die 59 Bassedances (um 1500) der Nationalbibliothek Brüssel[76]) zu nennen, die als zweifellos rein instrumentale Gebilde, für Violen besonders geeignet, angesehen werden können, sodann die ausdrücklich für Violen bestimmten, vier- bis fünfstimmigen „Danceries", von denen Claude Gervaise Heft 1 bis 6 (1547—55), Estienne Dutertre 1557 das siebente bei Attaingnant herausbrachte[77]), ferner Tilman Susatos und Phalèse's Tänzesammlung[78]). Auf deutschem Boden wären hier Gerles Uebertragungen für das Violenensemble aus seiner „Musica Teusch" 1532 (Nürnberg) anzufügen, die Alfred Einstein in seiner Dissertation „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba Lim 16. und 17. Jahrhundert" ausführlich behandelt hat[79]). Diese Literatur knüpft neben der französischen Chanson vorwiegend an das deutsche weltliche Lied an und läßt

---

74) Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Stücke lediglich der Tanzmusik dienten; darüber, daß Tänze als Kammermusik gebraucht wurden, belehrt uns Widmung und Vorrede der Tänzesammlung der Brüder Paulus und Bartholomäus Hesse, Breslau 1555: " . . . mancherley schoene Composition/auff Spanische/Welsche/Englische/und Frantzoesische art/ . . . . Auch sindt solche stück von uns nit allein zum tantzen vermaint . . .".

75) In keinem Lehrbuch des Violenspiels ist denn auch ein Beispiel gebracht, das diminuierte Tänze aufweist. Wenn es sich um Diminution handelt, so geschieht dies nur in Madrigal, Chanson oder Motette.

76) Neudruck von E. Closson 1912.

77) Eigentümliche Suitensätze hat Experts Neudruck (Bd. 23 der Maîtres musiciens de la renaissance française).

78) Schering: Musikgesch. in Beisp. Nr. 119, Ronde und Saltarello für vier Instrumente aus „Het derde Musyck boexken mit vier partyen . . . .", Antwerpen (Susato 1551), Neudruck durch R. Eitner in Monatshefte für Musikgesch. VII, Beilage zu Nr. 6, S. 91, 92; ferner Schering, Musikgesch. in Beisp. Nr. 134 (Phalèse): Zwei Tänze für vier Instrumente: Pavane ferrarese, Galliarde ferrarese, aus „Liber I leviorum carminum", Loewen (Phalèse) 1571. Autor unbekannt, wohl für den Fürsten von Ferrara bestimmt.

79) Siehe S. 4 ff.

oft sehr deutlich gemeinsame Züge mit der Tanzform erkennen.

Mit Violenmusik werden wir es auch sicher von den Fantazies Josquins angefangen bis hin zu den Ricercaren von Cavazzoni, Buus, Tiburtino, da Tivoli, A. Willaert, Cl. Merulo u. a. m. zu tun haben. Waren diese zwar in erster Linie für Orgel gedacht, so machen sie aber auch durch Stimmendruck neben der Orgeltabulatur oder dadurch, daß ein Meister wie der soeben genannte Tiburtino vor allem als Gamben-Virtuose berühmt war, auch die Bestimmung für Violenensembles wahrscheinlich*). Phantasie und Ricercar sind eine enge Verbindung mit der Diminutionsform in der Konzeption selbst eingegangen. Charakteristisch ist für sie das figurative Element, das die rhythmische Struktur des Satzes zum großen Teil durchdringt und dadurch belebt. Die Wiedergabe dieser Kompositionen versteht sich von selbst. Improvisation liegt bereits zugrunde. Die Komposition wird so ausgeführt, wie sie im Notenbild gehalten ist[80]).

Eine äußerst wichtige Hilfsquelle zur Erforschung unseres Gebietes sind die Literarhistoriker, die uns auf diesem Wege weiter führen, unter ihnen besonders die auf italienischem Gebiet[81]). Hier handelt es sich vornehmlich um Fest- und Abendmusiken offiziellen Charakters, die diese Schriftsteller beschreiben. Der estensische

*) Bologneser Katalog: Tiburtino, M. Gioliano, Venedig 1549 (Scotto): Fantasie et Recerchari à 3 v., da cantare et sonare per ogni instrumento (Madrigale und Ricercari) von Donato, Natal, Rore, Willaert — (London, Br. M.)

80) Vgl. u. a. Schering: Musikgesch. in Beisp. Nr. 105 (Ricercar von Willaert), 113, 115 (Fantasia von Francesco da Milano); Kinkeldey: Orgel und Klavier im 16. Jahrh. 1910, Notenbeispiel S. 245 (Ricercar von Buus); Torchi: Arte Musicale in Italia Bd. III (Ricercari von Gerolamo Cavazzoni). — Von hier aus scheint es umso deutlicher zu werden, daß Ricercar, Phantasie, Canzone und Toccata Entwicklungsformen sind, die auf das Madrigal, die Motette und Chanson ursprünglich zurückgehend, eine Verbindung mit der Diminution bewußt eingegangen sind. Was vorher vom Ausführenden jeweilig improvisiert wurde, ist hier vom Komponisten selbst hinzugetan und in Noten ausgedrückt. Eine Menge Beispiele ließe sich dafür anführen. Eine nähere Untersuchung dieser Art gäbe zu fruchtbaren Ergebnissen Anlaß, gehört aber nicht in diese Arbeit.

81) Eingehend behandelt dieses Gebiet Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., 1910.

Hof und der Hof der Medicäer pflegen diese Musikgattung besonders; die Anfänge dafür sind noch früher als im 16. Jahrhundert zu suchen, aber in diesem Jahrhundert wuchs diese Musikpflege besonders empor und erreichte in der zweiten Hälfte eine hohe Blüte. Musikalische Veranstaltungen spielen eine hervorragende Rolle bei Hoffestlichkeiten, bei Fürstenempfängen oder Triumpfzügen. Neben diesen kamen die großen Feiertage, besonders der Karnevalzeit in Betracht. Auch sonst bei gewöhnlichen Abendunterhaltungen wirkte das Orchester mit. Unter den verschiedenen Formen der Unterhaltung nimmt die Komödie den ersten Rang ein. Zu den Hochzeiten wurden häufig Komödien geschrieben. Die Musik wurde hier zur Mitwirkung herangezogen, teilweise als Einlage innerhalb des Stückes selbst, oder sie nahm die übliche wichtige Stellung in den Intermedien ein. Diese Intermedien hatten den Zweck, dem Zuschauer Abwechslung und dem Schauspieler Pause zu bringen. Manchmal allerdings finden wir diese im Zusammenhang mit der Hauptaktion stehend, als überleitende Episoden oder allegorische Kommentare. Das ist besonders bei den geistlichen Dramen der Fall; denn zuweilen kamen auch geistliche Dramen bei diesen Hoffestlichkeiten zur Aufführung [82]). Die Quellen, die uns darüber Auskunft geben, sind meistenteils nicht speziell musikalischer Art. Die Musiker und Schriftsteller, die derartige Feste mitmachten, scheinen sich selten bemüht zu haben, sich darüber zu äußern. Die Nachrichten stammen zum Teil aus Briefen und Tagebüchern, wie die Sanutos; hier sind die musikalischen Nachrichten nicht besonders gekennzeichnet. Eine zweite Quelle aber ist ersprießlicher. Es war nämlich in Italien Brauch, den prunkvollsten und gelungensten Festveranstaltungen dadurch ein Denkmal zu setzen, daß man sie nachträglich genau beschrieb oder beschreiben ließ. Sehr häufig wurden diese Beschreibungen auf Veranlassung der fürstlichen Festgeber verfaßt und erschienen dann als Broschüre im Druck, oder wie es häufig bei den Intermedien der Fall war, wurden sie der Veröffentlichung des Dramas mit beigegeben oder sogar an den betreffenden Stellen zwischen den Akten einge-

82) Ausführliche Behandlung der verschiedenen Formen und Arten der musikalischen Beteiligung findet man im 1. Bd. von A. Solertis „Albori del Melodramma", Milano 1904.

fügt[83]). In Deutschland scheint man sich mit dieser Kunst im 16. Jahrhundert weniger befaßt zu haben. Nur an dem von Italien stark beeinflußten Münchener Hofe zu Orlando di Lassos Zeit finden sich Hinweise auf solche Intermedienmusiken. Aber in anderen Ländern, vornehmlich Italien, weniger Frankreich und England, lassen sich genug Spuren davon aufweisen.

Als eine Art Kammermusikstil scheint sich schon früh in Italien am Ende des 15. Jahrhunderts oder Anfang des 16. Jahrhunderts das Violenensemble bei Hofmusiken hervorgetan zu haben. Im Jahre 1502 schreibt Sanuto in dem „Ordine di le pompe e spectaculi di li noze di madona Lucretia Borgia, venendo a Ferrara a marito, nel carnevale, a l' ultimo di zener 1501" von einer Komödie „Cassina" (am 8. Februar aufgeführt) mit Intermedien: Als Intermedio vor dem 3. Akt ertönte eine sehr gute Musik von sechs Violen. Unter den Spielern befand sich Don Alfonso, wahrscheinlich der Bräutigam, der Sohn Herkules' von Este[84]) Auch in Rom wurden in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts solche Intermedien mit Instrumentalstücken aufgeführt. Die Päpste Julius II. und Leo X. waren beide Musikliebhaber und führten einen äußerst prunkvollen Hof[85]). Aus der Zeit Leos X. ist uns ein Brief aus Rom erhalten, datiert den 8. März 1519. In diesem Zusammenhang werden von dem Schreiber des Briefes, der an einem Sonntagabend der Aufführung einer Komödie beiwohnte, Violen im Orchesterverband von Schalmeien, Cornamusen, zwei Cornetten, Lauten und dem Organetto bei den musikalischen Zwischenspielen genannt.

Wie schon erwähnt, war es gerade der üppige Hof der Medici in Florenz, der die Intermedien besonders pflegte. Von der Hochzeit des Cosimo de Medici mit Leonora von Toledo (1539) ist uns sogar von der Intermedienmusik einiges im Druck erhalten. Solche Fälle sind selten. Ein Exemplar dieser Musik, bei Gardano 1539 in

---

83) Eine reichhaltige Bibliographie der Intermedien-Texte und Beschreibungen von Hochzeiten und anderen Festen bringt Solerti in „Musica, Ballo e Drammatica" Firenze 1905.

84) Tom IV., Spalte 230 „Al 3⁰ acto vene una musica de sei viole, assai bona, fra i quali vi era il signor Don Alfonso".

85) D' Ancona „Origine del teatro Italiano" Torino 1891 II. Seite 75.

Venedig erschienen, bewahrt die Wiener Staatsbibliothek[86]). Am Schluß des 3. Aktes ist ein Madrigal „O begli anni del'oro a quattro voci sonata alla fine del terzo atto da Sileno con un violone, sonando tutte le parti e cantando il Soprano'.' von Corteccia mit beigegeben, das uns eine wertvolle Ergänzung zum Sologesang bietet. Hier sang der Silen die Oberstimme und begleitete sich gleichzeitig aus dem vierstimmigen Satz auf der Gambe[87]). Immer wieder werden wir verfolgen, wie die Form des Sologesangs*) zum Vortragsideal dieser Zeit wird, zumindest als eine hochgeschätzte Kunst angesehen ist. Das bezeugt auch der von Castiglione bekannte „Cortegiano (1528), der ein von

86) Angaben über den Inhalt u. a. bei Emil Vogel, weltliche Vokalmusik Italiens, Berlin 1892 II., S. 382.

87) Ein Abdruck dieses Madrigals ist in Scherings „Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges im 16. Jahrh.," Z. I. M. G. XIII, S. 190 und in „Musikgesch. in Beisp." 1931 Nr. 99, zu finden; vgl. auch Kiesewetters Festbericht hierzu in „Schicksale der weltlichen Musik" 1841, S. 32 und Ambros III. S. 606.

*) Schon im Mittelalter nimmt der zur Viola begleitete Sologesang eine bevorzugte Stellung ein; „chanter et violer emsemble . . . . . a clere voix et a doux son" heißt es an einer Stelle im Romain de la Violette. Auch Elias Salomo (1274) erwähnt das Singen zur Viella[88]). Ferner hören wir in dem von Dom Ferretti veröffentlichten Dokument aus Cod. pal. 286 Parma über Aufführungspraxis der Trecentokompositionen von einem Violaspieler Solazzo, der zur Unterhaltung einer Gesellschaft Madrigale, Kanzonen, Tänze nnd geistliche Stücke von Landino, Johannes de Florentia, Bartolom. de Padua, Ghirardellus, Johannes de Ciconia auf Orgel, Harfe, Viola usw. mit oder ohne Gesang vortrug. Auch weiß dieser Codex im 10. Sonett eine Aufzählung von Violaliedern zu geben, die für eine weitere Pflege dieser Praxis sprechen. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wissen wir, daß die französischen Meister Morton und Hayne ihre Lieder selbst begleiteten und zwar auf tiefen Instrumenten[89]).

88) Gerbert III., 61 b. im Kap. 31: De doctrina falsae musicae, qualiter debeat evitari u. a. „habilitare vocem suam ad cantandum cantum, qui cum instrumento ligneo, cum viella optime cantaretur".

89) Die von St. Morelot (aus Codex Dijon 517) mitgeteilte Stelle hat den Wortlaut „sur bas instruments à planté (= sitzend) out joué et si fort chanté". Probestücke dieser beiden letztgenannten Meister bei Schering: Aufführungspraxis alter Musik 1931, S. 34.

dem Autor an den Musenhof von Urbino verlegtes Gespräch adeliger Herren über die Bildung eines „vollkommenen Hofmannes" enthält. Als die beste und schönste Vortragsart für den jungen Edelmann weiß Castiglione den Gesang zur Selbstbegleitung auf der Viola zu nennen[90]), weil hier alle Süßigkeit gleichsam in einem Solo bestände und man mit größerer Aufmerksamkeit die schöne Form und die Melodie verfolgen und verstehen könnte als in einem Chorgesang, wo einer den anderen stütze. Auch Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Leonardo da Vinci (1452—1519) ist Zeuge dafür, indem er diesen Meister gleichsam in der Art des „cantare alla viola" rühmt. Eine große Anzahl hervorragender Musiker trägt denn auch, wie Schering festgestellt hat[91]), den ehrenden Beinamen „della viola", darunter Giampietro della Viola (Verfasser einer 1486 in Mantua aufgeführten Rappresentazione sacra), Orazio della Viola (in Parma); Matteo della Viola, genannt „l'honor d'Urbino"; Vincenzo della Viola, gest. 1561 in Mantua; Francesco della Viola, ein Schüler Willaerts; Alfonso della Viola, der berühmteste Träger dieses Beinamens (gest. 1567), den wir bereits erwähnten. In dieser Vortragsart wird es sich immer, wie auch aus dem überlieferten Beispiel „O begli anni del'oro" hervorgeht, um einen einfach kontrapunktierten Satz gehandelt haben, wo der Sänger auf seiner Viola die nötige harmonische Stütze aus dem Stimmverband zog und sie nach Maßgabe der technischen Mittel mehr oder weniger der Originalität des vierstimmigen Satzes angemessen zurechtwies. Daß hierbei drei- bis vierstimmiges Spiel sogar auf der Viola nicht ausgeschlossen war, geht schon daraus hervor, daß man diese Instrumente mit einem flacheren Steg versehen konnte und daß auf diese Weise mit Hilfe eines mehr oder weniger gespannten Bogens ein Akkordspiel über drei bis vier Saiten hinweg möglich war[92]), eine Technik, mit

90) „ma ancor molto più il cantare alla viola . .".

91) Vgl. Schering: „Zur Gesch. des begleiteten Sologesanges im 16. Jahrh." in Z. I. M. G. XIII, S. 190 ff.

92) Vgl. Ganassis nähere Anweisungen hierzu in unserer Darstellung auf S. 46 ff. Deshalb steht Scherings Annahme in keinem Widerspruch, den vierstimmigen Satz des obengen. Beispiels. „O begli anni del' oro" auch vierstimmig auf die Viola zu übertragen. Auch ist von ihm nachgewiesen, daß eine fast originale Uebertragung für dieses Stück grifftechnisch zulässig ist.

der uns die Lira in einem späteren Kapitel noch näher vertraut machen wird (vgl. S. 100 ff.).

Handelte es sich bis hierhin um eine Selbstbegleitung des Sängers ,so darf nicht zuletzt diejenige Vortragsart hervorgehoben werden, die sich auf die Begleitung des Sologesangs durch ein Violenensemble bezieht. Auch dafür sind einige Beispiele aus der Intermedienmusik anzuführen, so z. B. aus dem fünften Intermedium zur Komödie „La Cofanaria", die gelegentlich zur Hochzeit des Francesco Medici mit der Königin Johanna von Oesterreich (1565) aufgeführt wurde[93]). Da heißt es u. a.: Wir sehen Psyche in Verzweiflung. Von Venus wird sie in die Unterwelt zu Proserpina geschickt. Psyche wird begleitet von Gelosia, Invidia, Pensiero und Scorno. Diese vier ermutigen sie mit ihrem Spiel auf vier Violoni. Dazu singt Psyche das Madrigal „Fuggi spene mia, fuggi"; das Stück war fünfstimmig komponiert von Striggio (leider nicht erhalten). Auf der Bühne sind nur die vier Violoni, zu denen Psyche die Sopranstimme solo singt.

Neben dieser Besetzungsmöglichkeit steht auf gleichgeschätzter Stufe die reine Instrumentalübertragung von Vokalmusik auf den Vortrag von drei, vier und mehr Violen. Das Violenquartett nimmt eine besonders achtenswerte Stellung ein. Seine bezaubernde Wirkung wird immer wieder gepriesen; Castiglione nennt sie in seinem Cortegiano (1528) süß und kunstvoll[94]). Sologesang einmal zur Selbstbegleitung auf der Viola und dann in Begleitung des Violenquartetts, sowie die instrumentale Ausführung durch das Violenensemble selbst sind somit die wesentlichsten und vornehmsten Erscheinungsformen, die diese Zeit bevorzugt und die ihr den Charakter eines kammermusikalischen Empfindens bereits geben.

Dennoch darf man diesen Kreis nicht zu eng nehmen. Daneben äußert sich noch stark der Sinn für eine bunte

---

93) Descrizione dell' Apparato della Comedia et Intermedii d'essa. Recitata in Finrenze il giorno di S. Stefano l' anno 1565 nella gran Sala del Palazzo di sua Ecc. Illust. nelle Reali Nozze dell' Illustriss. & Eccel. il S. Don Francesco Medici, Principe di Fiorenza & di Siena & della Regina Giovanna d' Austria sua consorte Ristampato con nova aggiunta. In Firenze appresso i Giunti 1566.

94) „Et non meno diletta la musica delle quattro viole d' arco, la qual è soavissima et artificiosa".

orchestrale Klangbesetzung, die durch das ganze Mittelalter hindurch zu spüren ist[95]). Nur ein Unterschied ist hier und da in diesem Zusammenhang der früheren Zeit gegenüber eingetreten. Man instrumentiert bewußter. Den Anstoß dazu gab der Ausbau der Instrumente in Familien; die Besetzungsweise gestaltet sich jetzt so, daß jedem einzelnen Glied einer in sich abgeschlossenen Instrumentengattung auch die entsprechende Partie im Stimmendruck zugewiesen wird. Eine Menge von Beispielen zeugt dafür. Das zweite Intermedium der bereits obenerwähnten Komödie „La Cofanaria" z. B. bringt für die Besetzung des von Striggio vierstimmig komponierten Madrigals „O altero miracolo novello" zu den vier Vokalstimmen auf der Bühne nebst der Begleitung von vier liuti, 1 viola d' arco und 1 lirone hinter der Scene die Begleitung von 3 gravicembali, 1 leuto grosso, 1 viola soprano, 1 traversa contralto, 1 flauto grande tenore, 1 trombone basso und 1 cornetto, welches eine fünfte Stimme in der Höhe hinzufügte. Auch in Frankreich, wo Intermedienaufführungen in Verbindung mit Italien viel deutlicher als in England nachweisbar sind, sind diese Merkmale zu verfolgen. Hier erscheint im zweiten Intermedium der Komödie „La Calandria" von Bibbiena, direkt nach Florentiner Muster, aus dem Jahre 1548 in Lyon[96]) eine Strophe einer Canzone, die hinter der Scene von vier Singstimmen, 4 violoni da gamba und 4 flauti d'alemagne vorgetragen wurde. An dieser Stelle ist die Instrumentation noch klarer gestaltet; die beiden Instrumentengattungen (Gamben und Flöten) sind an der Ausführung des vierstimmigen Satzes vollauf beteiligt. Die chorische Verwendung zweier verschiedener Klangkörper liegt klar auf der Hand. Und nicht zuletzt weist Deutschland diese charakteristischen Züge auf. Da wird uns am Schluß des 1. Aktes einer Komödie, die von Massimo Trojano und Orlando di

95) Man betrachte einige bildliche Darstellungen zur mittelalterlichen Musik in Kinskys „Musikgesch. in Bildern 1929", davon eine kleine Auswahl der Besetzungsweise z. B.: Harfe, Rotte, Zink, Lyra, Handpauke oder ein anderes Mal Lyra, Zink, Harfe, Fiedel, Syrinx u. a. m.

96) Besprochen von Solerti in einem Aufsatz „La Rappresentazione della Calandria a Lione nel 1548" in der Raccolta di Studii critici dedicata ad Alessandro d' Ancona. Firenze (Barbèra) 1901, Seite 693.

Lasso als Feststück zur Hochzeit des Herzogs Wilhelm V. von Bayern mit Renate von Lothringen in München 1568 improvisiert wurde[97]), ein Stück u. a. erwähnt, dessen Besetzung aus 5 viole d' arco und 5 Singstimmen bestand. Weiter hören wir von Trojano[98]) über die Tafelmusik bei dem Hochzeitsmahl nach der Trauung, wo u. a. zum dritten Gang eine sechsstimmige Motette von Cyprian de Rore mit 6 viole da braccio gespielt wurde, zum vierten Gang zwölfstimmige Stücke von Annibale Padovani in der Besetzung von 6 viole da brazzo, 5 Posaunen, 1 cornetto und 1 regale dolce, zum fünften Gang eine große Musik (Komponist unbekannt) mit 6 großen Gamben — eine Quarte tiefer als die gewöhnlichen —, 6 Flöten, 6 Vokalstimmen und 1 Cembalo (ähnlich der Besetzungsart des oben erwähnten französischen Beispiels), zum siebenten Gang wieder ein zwölfstimmiges Stück (Komponist unbekannt) mit getrennten Chören (erster Chor — 4 Gamben; zweiter Chor — 4 große Flöten; dritter Chor — 1 dolzaina, 1 cornamusa, 1 fiffaro, 1 corno (cornetto) muto.)

Ein Ueberblick der Auswahl der Kompositionsformen bei all diesen Festlichkeiten stellt fest, daß unter diesen das Madrigal den ersten Platz einnimmt, eine Stilform, die dem vornehmen Renaissancegeist unmittelbar entsprach. Diesem Gesellschaftskreis scheinen auch die Schulen auf italienischem Boden (Ganassi, auch Ortiz) vorwiegend Rechnung zu tragen; ihre Literaturbeispiele sind stets dieser Gattung entnommen und machen es um so deutlicher, dieser Kunstpflege einen rein aristokratischen Charakter beizulegen. Italien ist der Mittelpunkt dieser Kunstausübung. Frankreich, Spanien, England und Deutschland nehmen eine sekundäre Stellung ein. Von Italien allein geht dieser Geist aus, der die anderen Länder auf diesem Kunstzweig befruchtet. Italien ist der Anziehungspunkt für Musiker und Komponisten dieser Zeit. Hieran knüpfen sich die bedeutendsten Namen der Niederländischen Schule, von einem Josquin angefangen bis hinauf zu Cyprian de Rore.

---

97) Eine Ausgabe mit dem italienischen Text nebst einer spanischen Uebersetzung erschien unter dem Titel: Dialoghi di Massimo Trojano . . . Venetia (Zaltieri) 1569.

98) Dialoghi f. 60 ff.

Wir hatten soeben das Madrigal als das Lieblingsgebilde der Renaissance hingestellt. Auf dem Nebenschauplatz steht die Frottole und die Motette, die Frottole etwas leichterer Natur, die so in ihrem Ausdruck nicht ganz dem Zeitgeschmack entsprach, und die Motette, die aus dem strengen kontrapunktischen Satz geboren, dem Textempfinden in ihrem Wesen völlig fremd war. Entwicklungsfähiger wird dennoch letztere und bedeutend für die nächste Zeit. In der Verschmelzung ihrer Stilelemente mit denen des Madrigals wird sie zur Lieblingsform der Hochrenaissance in der Gestalt der Chanson. Charakteristisch für diese ist die sublime Textverarbeitung und die repetitiv variierende Durchimitation der thematischen Gebilde unter gelegentlicher Einstreuung homophoner Partien. Stilgeschichtlich gehört sie zur spätniederländischen Schule und knüpft sich an die Generation des Clemens non papa, Clemens Janequin, Thomas Crequillon, Jaquet. Welcher Beliebtheit sich diese Chanson erfreute, geht aus den vielen Auflagen hervor, die sie in Italien, den Niederlanden und Frankreich erlebte. Meist sind es Stücke programmatisch witzigen Inhalts, die eine intime Gesellschaft leicht vergnügt stimmen konnte. Deshalb darf es nicht wundernehmen, wenn auch diese Kompositionsgattung in der Violenmusik Platz griff und dort ihre Reize geltend machte. Einige der beliebtesten Chansons sind in der Begleitung einer Viola erhalten und stehen uns zur Mitteilung bereit. Es handelt sich um das zweite Buch des Traktats von Dalla Casa[99]), in dem der Autor solche Stücke für die Viola bastarda veröffentlicht hat[100]). In diesem Werk liegt nur die einstim-

99) Dalla Casa, Girolamo de Udine: Il vero modo di diminuir . . . . vom Jahre 1584 (Venedig, Gardano).

100) Die Viola bastarda wird des öfteren noch erwähnt, so z. B. im zweiten Intermedium zur Komödie „La Pellegrina", aufgeführt zur Hochzeit des Fernando Medici mit Christiana von Lothringen 1589 (Descrizione, Solertis Neudruck), in einer fünfstimmigen Sinfonia von Luca Marenzio gespielt von 1 Harfe, 2 Liren, 1 basso di viola, 2 Lauten, 1 violino, 1 viola bastarda, 1 Chittarone. — Musik erhalten: Malvezzi „Intermedii e concerti . . . Venetia 1591 (Vincenti).

Desgleichen arrangiert Bonizzi 1626 Stücke für die Viola bastarda; siehe Vogel „Bibl. der weltlichen Vokalmusik Italiens (1500 bis 1700)" II. S. 513:

Alcune opere/di diversi Auttori a diverse voci, Passagiate prin-

mige Violastimme vor. Aber nach Angabe der Titel dieser einzelnen Stücke ließen sich bald die zugehörigen mehrstimmigen Vokalkompositionen ausfindig machen. Wir können sogar vermuten, daß Dalla Casa die Ausgabe der Autori diversi[101]) als Vorlage für seine Viola bastarda-Bearbeitungen benutzt hat. Denn er bringt in seinem Werk dieselben Stücke, die in jenem enthalten sind[102]). Ich lasse eine Tabelle für die in diesem Traktat enthaltenen Stücke unter gleichzeitiger Angabe der zugehörigen Vokalsachen folgen:

Clemens non papa: a4 „Me languiray"
(17) — Susato, Tylman 11. livre Chans. a 4p. 4Stb. 1549k B. B.
Cypriano de Rore: a4 „Quel'e piu grand'o amore"
(18) — Il primo libro de Madrigali

---

cipalmente per la Viola bastarda, ma anco per ogni/sorte di Stromenti, e di voci/da Vincenzo Bonizzi — Venedig, appresso Aless. Vincenti 1626.

4º obl. 80 S. Ded. Malgarita (!) Duchessa di Parma . . . sono fatte parte in Ferrara, mentre servivo à quelle Altezze . . . parte anco qui in Parma . . . posso chiamarle frutti d' un Albero fecondo di virtù Oratio Bassani dalla Viola unico, & famosissimo: mi diede questo essendo io giovinetto molti avertimenti, e lumi intorno alla Musica, e mostrò d' havere gusto particolare, ch' io accompagnassi il suo divin suono col mio del Clavicembalo, & anco più volte disse à me & ad altri, non esser lui mai stato accompagnato di niuno come da me (sia detto con debita modestia) se ben anco m' approffitai in cotal disciplina nella gran scola di Claudio Correggio huomo in sua professione forsi senza essempio . . . Venetia, 24. IV. 1626 — Vincenzo Bonizzi.

Der Herausgeber hat u. a. folgende Madrigale für die Viola bastarda bearbeitet:

Rore, Cipr. de —: La bella nett' ignuda (à4)
Striggio, Aless.: Invidioso Amor (à5) Standort: Bologna (L. m.) compl. in I vol.

Vgl. dazu die entsprechenden Vokalkompositionen:

Rore, Cypr. de Scotto 1548 c: Madrigali de la fama à 4 Venedig 1548, 4Stb. [B. M.
Striggio: s. Vogel II. S. 397.. Il 2. livre de la Muse à5, Venedig 1559 (Gardano) [B. M.

101) Musica de diversi autori La Bataglia Francese et Canzon delli Ucelli Insieme alcune Canzoni Francese, Partite in Casella per sonar d' instrumento perfetto, Novamente Ristampate. — In Venetia appresso di Angelo Gardane 1577.

102) Vgl. Bologneser Kat. III. S. 201, der eine Inhaltsangabe jener Vorlage bringt.

a4 voc. Antonio Gardane
Königsberg (U. B.) C.A.B.,
Wien Staatsb. A.,
Turin (B. p.) T.

Thomas Crequillon: a4 „Ung gay bergier"
(19) — (s. Eitner Bibl. S. 506)
1543—1636.
1) Tylm. Susato: 1543 f. I. livre des chansons a4 4Stb.
B. B., B. M., Wien, Brüssel, Upsala, br. Mus.
2) Chemin: 1550h (Bibl. Coussemaker in Lille, leider verkauft).
3) Phalèse: 1560d Septiesme livre de chansons a4p. convenables tout aux instruments à la voix. Imprime à Louvain, P. Ph. 4Stb. B. D.
Dieses Buch erschien in zahlreichen Auflagen, stets mit vermehrtem und verändertem Inhalt (s. Eitner I. u. M. f. M. XXIII, 22 in Ausg. von 1560. 1562 usw.)

Cypriano: a4 „Ancor che co'l partire"
(20) — In Perissones I. libr. di Madrigali a4 Ven. 1547 Gardano (München) pag. 28.; Ferner in
1570a (Corona, pag. 13)
1583d (Phalèse fol. 7)
1588 Gemma I, Nr. 49
1589 (5stim.) Balbi fol. 3.
Casa's Vorlage identisch mit Kiesewetters (Hawkins) Vokalausg.: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Notenanh. Seite 26.

d' Incerto: a4 „Petit Jacquet"
(22) — Musica de diversi autori La Bataglia Francese et Canzon.. Partite in Casella per sonar

d' instrumento perfetto. Venedig Angel. Gardano 1577 Bologna
(s. Bologn. Kat. III. S. 201: Autori diversi).

Cypriano: a4 „Ben qui si mostra'l ciel"
(24) — Gardano 1566a fol. I. (s. Eitner S. W. S. 814).
1) Primo libro de divers. eccell. autori 4 voci... gedruckt bei Gir. Scotto, Venedig 1566 (4 Stb. München) hier pag. I.
2) Tutti i Madrigali/di Cipriano di Rore/a 4 voci Venedig 1577, Angel. Gardano [B. B. (in Partituranordnung)
3) In Ang. Notari's Musiche nuove 1613: „Ben qui si mostra" 4 voc. per cantare con la Tiorba, altri instrumenti [br. Mus.

Clemens Jannequin: a4 „Martin menoit son porceau"
(25) — 1) Nicolas du Chemin, livre 4. (B. B. nur Tenorst.) 155Ih.
2) 1534o Attaignant fo. 13, 26 Chans. 4p [B. M., B. W.
3) 1538i Gardane Nr. 15 [B. M.
4) 1540p Moderne fo. 11. [B. M.

Cypriano de Rore: a4 „Non gemme non fin' oro"
(26) — Il primo libro de Madrigali a 4 voc. Antonio Gardane
Königsberg (U. B.) C. A. B.
Wien Staatsb. A.
Turin (B. p.) T

Im Notenanhang sind „Me languiray" von Clemens non papa, „Ung gay bergier" von Thomas Crequillon und als drittes „Ben qui mostra'l ciel" von Cypriano mitgeteilt (s. Notenanhang S. 4 ff). Anfangs lag der Gedanke nahe, Solostücke für die Viola in diesem Traktat gefunden zu haben. Aber in der Verbindung mit den zugrunde gelegten Vokalsätzen stellte sich heraus, daß es sich hier um eine obligate Stimme zu den vierstimmigen Sätzen handelte; sehr klar und deutlich ist

dies an den Stellen zu ersehen, wo die Violastimme als Komplementär- und Füllstimme in der harmonischen Struktur behandelt ist, und sehen wir noch näher zu, so haben wir in diesen Stücken ein Ergänzungsbeispiel zu denen, die Ortiz in seinen verschiedenen Arten der Vortragsweise des Violone mit dem Cembalo als die dritte über einen kunstvollen mehrstimmigen Satz beschrieben hat. In diesem Zusammenhang stoßen wir auch auf den Begriff der Viola bastarda und seine Erklärung. Diese Bezeichnung ist scheinbar weniger aus instrumentenbaulichen Merkmalen zu erklären als vielmehr aus einer charakteristischen Vortragsart, wie sie hier in diesen Stücken zugrundegelegt ist, wie selbst M. Praetorius diesen Begriff zu deuten sucht[103]): Dieses ist eine Art von Violn de Gamba, wird auch gleich also, wie ein Tenor von Violn de Gamba gestimmet, (den man auch in manglung darzu brauchen kan) aber das Korpus ist etwas länger und größer. Weiß nicht, ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam eine Bastard sei von allen Stimmen; sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien, und was er sonst uff diesem Instrument musizieren will, vor sich nimpt, und die Fugen und Harmony mit allem Fleiß durch alle Stimmen durch und durch, bald oben außem Cantus, bald unten außem Baß, bald in der Mitten außem Tenor und Alt heraußen suchet, mit saltibus und diminutionibus zieret, und also tractiret, daß man ziemlichermaßen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen und cadentien daraus vernehmen kann.

Die ersten beiden von mir mitgeteilten Stücke entsprechen dem von Praetorius angegebenen Tonumfang einer Tenorviola (s. S. 19), während das dritte eine Baßviola mit dem E am Schluß voraussetzt; im übrigen sind alle diesbezüglichen Angaben Praetorius' und Ortiz' hierfür stichhaltig. Das Kriterium des Stilprinzips für den Vokalsatz ist ausschlaggebend für die begleitende Gestaltung der Viola. Hier haben wir es mit einem polyphonen Satzgebilde zu tun; die Viola kann nichts anderes tun, als irgend eine Stimme — sei es Baß, Tenor, Alt oder Sopran — herausnehmen und diese mit Verzie-

103) Syntagma musicum II. 2 über Viola bastarda.

rungen bearbeiten[104]), oder aus allen Stimmen, bald aus dieser, bald aus jener in sprunghafter Weise ihre Stimme zurecht machen. In den folgenden Stücken ist immer letztere Art der Ausführung angewandt. Das Wesentliche im Ablauf des musikalischen Geschehens, hier der aufeinanderfolgende Einsatz der Stimmen im polyphonen Stimmgeflecht, ist der Viola durch verbindende Passagen zu den einzelnen Stimmen jeweilig in markanter Weise zugewiesen. Es wäre noch zu erwähnen, wie diese Stücke in der Besetzungsweise zu handhaben wären. Zwei Arten der Vortragsweise stehen da bereit, die sich praktisch empfehlenswert machen; einmal können sie als reiner Vokalsatz in Begleitung der Viola ausgeführt werden, und das andere Mal im Zusammenspiel von Viola und Cembalo nach Ortiz' Anweisungen. In beiden Fällen ist der Vokalsatz notengetreu wiederzugeben. Ich habe deshalb auch beide Ausführungen im Notenanhang möglich gemacht, einmal den vierstimmigen Satz unter die Violastimme gesetzt, sodann diesen zu einer Cembalostimme zusammengezogen. Eine dritte Art wäre noch möglich, den Vokalsatz durch ein Violenquartett wiedergeben zu lassen, sodaß wir es mit einem Violenensemble von fünf Spielern zu tun hätten. Da aber hierbei zu bedenken ist, ob bei dem homogenen Klangcharakter der Instrumente die konzertierende Bastardastimme als solche genügend hervortreten wird, sei eine solche Ausführung in Frage gestellt, auch wenn sie aufführungspraktisch für diese Zeit immerhin nicht unmöglich ist. In dem zweiten Stück von Thomas Crequillon ergaben sich aus einem Vergleich der Violastimme mit dem Vokalsatz Unterschiede in der Taktzeichnung. Der Verfasser hat sich für die später liegende Taktierung der Violastimme entschieden. Eine Bemerkung noch zur Frage des Textes. Was die Unterlage des Textes betrifft, so war dieser seiner Zeit entsprechend in Ganz- und Halbzeilen den thematischen Gebilden im Stimmendruck kurz zugeordnet. Daneben stellten sich einige Druckfehler im Text und Versbau heraus. Ich bringe deshalb die beiden alt-

104) Vgl. Ortiz' Anweisungen über die dritte Art des Zusammenspiels in unserer Darstellung auf S. (57 ff.), 60 ff.

französischen Texte der Chansons mit ihren bereits eingefügten Verbesserungen und eine deutsche Uebersetzung dazu. Das dritte Stück von Cypriano „Ben qui si mostra'l ciel", das der berühmten Partiturausgabe von 1577 entnommen ist[105]), ist deshalb textlos gebracht.

Zu Clemens non papa: Me [Mais] languiray.
Me languiray tousiours / vray dieu que c'est grant peine [paie]
Vivray tousiours en pleurs / pour une que tant j' ayme [iayme]
Je croys que point ne mayme / car ailleurs prent secours
N' est elle pas bien villaine / quant elle faict tels detours [tours]?
Cryons tous d' une aleine (ailaine): Quant faict de telles amours.

Uebersetzung:

Ich würde mich immer vor Sehnsucht verzehren, wahrhaftiger Gott! Was ist das für eine große Qual!
Ich würde immer in Tränen leben für eine, die ich so sehr liebe.
Ich glaube, daß sie mich überhaupt nicht liebt; denn anderswo nimmt sie Hilfe.
Ist sie nicht sehr gemein, wenn sie solche Streiche macht?
Rufen wir alle aus einem Atem: Wieviel solche Liebeleien macht sie!

Zu Thomas Crequillon: Ung gay bergier.
Ung gay bergier / prioit une bergiere
En luy faisant / du ieu d' amours requeste
Allez dict elle / tirez vous en [„en" steht hier nicht] arriere.
Votre parler ie treuve des honneste
Ne pensez pas / que feroye tel deffault
Par quoy cessez / faire telle priere
Car tu nas pas la lance / qui me fault.

---

105) Tutti i Madrigali di Cypriano de Rore a 4 v. Spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d' instrumento perfetto, & per qualcunque Studioso di contrapunti. Venetia appresso di Angelo Gardano 1577.

Uebersetzung:
Ein fröhlicher Schäfer bat eine Schäferin,
Indem er ihr die Bitte des Liebesspiels machte.
Geht! sagte sie, zieht euch von hier zurück,
Eure Sprache finde ich unanständig.
Denkt nicht, daß ich solchen Fehler machen würde.
Deshalb hört auf, solche Bitte zu tun.
Denn Du hast nicht die Macht (Lanze), die ich brauche.

Eine phonetische Umschrift wäre für den Gebrauch des altfranzösischen Textes in der Liedfassung am Platze; ich sehe aber davon ab und bringe den Text sogleich in moderner Textunterlage für das erste Beispiel, für das zweite seien vergleichshalber die Verszeilen so unterlegt, wie sie in den Stimmbüchern vorlagen.

Da uns für die Vortragsart des von dieser Zeit so hochgeschätzten Violenensembles kein einziges konkretes Beispiel, auch selbst in Schulen nicht, überliefert ist, sei hier, um diese Lücke noch auszufüllen, der Versuch gemacht, diese Musik an Hand der Anweisungen Ortiz' einmal zu rekonstruieren. Als Probestück sei eins der vielgerühmten Madrigale von Alessandro Striggio gewählt, und zwar das fünfstimmige Madrigal „Di questa biond'e vaga treccia"[106]). Die Bearbeitung dieses Stückes ist eng an die Anweisungen Ortiz' gehalten. Wir gehen denselben Weg, den er vorschreibt. Zunächst haben wir jede Stimme neu zu schreiben, die verziert werden soll. Hierbei ist bei einfacher Tonverbindung — der Sekunde, Terz, Quarte oder Quinte — unter den Diminutionsausführungen der Intervallverhältnisse nachzusehen[107]), bei Kadenzen unter seinen Ausführungen über die Klauseln[108]). Handelt es sich also beispielsweise um die Diminutionsausfüllung zweier absteigender Töne im Quintverhältnis, von denen der erste die Zeitdauer einer Brevis hat, so haben wir unter den Diminutionsausführungen des Intervalls der absteigenden Quinte bei Ortiz auf S. 57, Neudruck S. 47 nach-

---

106) Veröffentlicht in: L' arte musicale in Italia I. 1899 von Torchi S. 333.— Siehe Notenanhang S. 10 ff.
107) Vgl. unsere Auswahl auf S. 56—57.
108) Siehe S. 55.

zusehen, wählen eins der angeführten Beispiele für die Brevis, das unserem Geschmack gut dünkt, und setzen es für die einfache Note ein. Die Verzierungen selbst bleiben also an jede einzelne Stimme gebunden und unterscheiden sich wohlverstanden, wie Ortiz dazu bemerkt[109]), in ihrer Art von der Vortragsweise der Viola mit dem Cembalo, wo die Viola mehr Freiheit besitzt, an eine Stimme nicht allein gebunden zu sein braucht, sondern auch zu anderen übergreifen und diese mit Verzierungen versehen kann. Wenn bei der Ausschmückung dieses Satzes mit solchen Verzierungen Quint- oder Oktavparallelen mitunter entstehen sollten, so widerspricht das den Regeln der Kunst nicht, wie Ortiz selbst sagt, weil man sie bei dem schnellen Zeitmaß nicht heraushörte. Quint- und Oktavparallelen sind auch in unserer Bearbeitung teilweise enthalten. Enthält eine einfache Note ein Akzidentienzeichen, so ist dieses bei der Diminution der Stimmen in allen Oktavlagen gleichfalls zu setzen. Im übrigen ist noch zu bemerken, daß die in den einzelnen Stimmen angewandten Verzierungen oft gleichartig durchgeführt worden sind, an den Stellen, wo es sich um thematische Imitationsgebilde im Satz handelt[110]). Auch dies dürfte dem Geschmack dieser Zeit entsprechen. Dafür spricht Ortiz selbst u. a. in seiner Behandlung des Zusammenspiels von Violone und Cembalo: der Violone setze mit einigen zierlichen Gängen ein, und wenn er auf einigen schmucklosen Noten verweilt, antworte ihm das Cembalo zur rechten Zeit; man mache einige Fugen (Imitationen), indem einer auf den anderen achtet (wartet) in der Art, wie man konzertierenden Kontrapunkt singt [111]. Nähere Anhaltspunkte über die allgemeine Anwendung der

109) Vgl. S. 62.

110) Dieses Stilprinzip ist auch in den Instrumentalkanzonen von A. Gabrieli angewandt. Man vgl. hierzu beispielsweise die von Wasielewsky in seiner „Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh." auf S. 66 des Notenanhangs mitgeteilte „Canzon Francese" A. Gabrielis — 1571 resp. 1605 a 4 voci, in Tabulatur für Tasteninstrumente gebracht —, der die Chanson „Ung gay bergier" des Thomas Crequillon zugrundeliegt.

111) . . que el violon entre con algunos pasos galanos y quado sepusiere en algunos puntos llanos le responda el Cimbalo aproposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contra punto concertado . . .

Diminution gewähren Erörterungen aus den Lehrbüchern der Verzierungskunst im Gesang, deren Quellen zahlreicher und reichhaltiger als auf dem Gebiet des Instrumentalen fließen. In anbetracht dessen, daß sich die allgemeinen Richtlinien der Diminutionsanwendung für den vokalen und instrumentalen Vortrag decken werden, können die Anweisungen für den Gesang als Hilfsquelle und Ergänzung unseres Gegenstandes herangezogen werden. Hierüber berichtet u. a. Hermann Fink: „Meine Ansicht geht aber dahin, daß alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können und müssen, aber nicht immer, auch nicht in allen Stimmen zugleich, sondern an den geeigneten Stellen, sodaß eine Koloratur ausdrücklich und bestimmt von der anderen gehört und unterschieden werden kann und dabei die Komposition intakt und ungestört bleibe"[112]). Auch der Grundsatz, daß das Verzieren im Anfang der Tonsätze allgemein zu vermeiden ist, wird wie für den Gesang so auch für die Instrumentalausübung bindend sein[113]) und sich besonders — im Gegensatz zum Solospiel — auf die rein kammermusikalische Vortragsart beziehen, also auf das Musizieren mehrerer Solisten. Denn man muß sich immer wieder vergegenwärtigen, daß dieses Diminuieren schließlich nichts weiter war als eine persönliche Kunst der jeweilig Ausführenden, die hierin im Zusammenspiel miteinander wetteiferten und jedem Einzelnen unter den Mitspielern an passender Stelle Gelegenheit boten, sich hierin auszuzeichnen, dem Anderen in seinen Ausführungen zu antworten ,wenn nicht zuletzt auch diesen in seinen Leistungen zu übertrumpfen. Zacconi und nach ihm Cerone raten dem Sänger, mit Vorsicht in einem ihm fremden Ensemble Koloraturen zu machen. Er sollte erst zu erfahren suchen, wie groß die Kunstfertigkeit der anderen Sänger im Kolorieren sei und nur allmählich seine ganze Kunst entfalten, damit nicht nach ihm einer komme, der es besser mache und ihm den

112) Practica Musica, Wittenberg 1556. Siehe Uebersetzung v. Schlecht in Monatshefte f. Musikgesch. Jahrg. 11 S. 139.

113) „Die Anfänge der Stücke, außer, wenn sie nicht ganz bekannter Art sind, müssen immer mit einfachen und schlichten Accenten ausgesprochen werden" — Zacconi: Prattica della Musica 1592 (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft VII., 347.

Ruhmeskranz entreiße. Wir haben aus jener Zeit deutliche Beweise dafür, daß dieser Wettstreit zuweilen zu groben Ausschreitungen führte, worunter die Kompositionen erheblich leiden mußten. Cerone[114]) wendet sich gegen das gleichzeitige Kolorieren mehrerer Sänger, das uns beinahe an die Zeiten des von Tinctoris geschilderten „cantare super librum"[115]) erinnert: „Da es in dieser Sache mehr zu sagen gibt, fahren wir fort, unserem Schüler zu bemerken, daß er auf jeden Fall das Glossieren unterlassen muß, wenn eine andere Stimme glossiert. Denn außer dem Schaden, den das der Komposition zufügt, indem sie mehr dissonierend als konsonierend erscheint, wird es auch dem Komponisten mißfallen. Außerdem zeugt es von wenig Achtung gegen den, der glossiert; und wer andere nicht achtet, zeigt sich als gewöhnlicher und ungebildeter Mensch (!). Er soll deshalb erst den, der beim Glossieren ist, endigen lassen, dann soll er eintreten und das seine ausführen. Denn wenn alle gleichzeitig glossieren wollen (probiere es und du wirst es hören), so glaubt man in einer Judenschule oder in einer Schar von Gänsen zu sein ...".

Für die Besetzung unseres Stückes wären eine Baßviola, 2 Tenorviolen, 1 Altviola und 1 Diskantviola mit der Einstimmung nach der Regola prima Ganassis (s. S. 14) zu wählen.

Zum Abschluß der Violenpraxis sei eine Tabelle mitgeteilt, die die charakteristischen Vortragsarten des Violenspiels für die Formen des Madrigals, der Motette, Chanson zusammenstellt und als Wegweiser für die Aufführungspraxis dienen möchte. Näher gesagt, ist hier nur das zusammengefaßt, was mehr den kammermusikalischen Charakter dieser Zeit trifft. Es sind diejenigen Vortragsarten vorangestellt, die sich auf das Violenspiel ausschließlich — sei es Solospiel in Begleitung, Begleitung oder rein instrumentale Ausführung eines Violenensembles — beziehen.

---

114) El Melopeo y Maestro 1613 Buch 8, Kapitel VIII, S. 550.

115) „Liber de arte contrapuncti" cap. XX., abgedr. in Coussemaker, Scriptores IV., 129. Die Stelle zitiert Fr. Xaver Haberl in deutscher Uebersetzung in seinem Aufsatz „Wilhelm Fay"; Viertelj. f. Mw. I, 424.

Die kammermusikalischen Vortragsarten des Violenspiels im 16. Jahrhundert.

A. Begleiteter Sologesang.

1) Sänger begleitet sich auf der Viola selbst (oder durch eine zweite Person) aus einem mehrstimmig harmonischen Satz: die Viola spielt, wenn möglich, den Satz notengetreu ab, oder zieht aus dem Stimmverband die nötige harmonische Stütze und gleicht diese zurechtgemachte Stimme mehr oder weniger der originalen Satzweise an. Die Singstimme kann diminuieren.
   — Beispiele: Das Madrigal „O begli anni del' oro", siehe S. 70; das Madrigal „Io vorei Dio d' amore", siehe Notenanhang S. 1.

2) Sänger von einem Violenensemble begleitet.
   a) Mehrstimmiger harmonischer Satz.
      — Beispiel aus der Komödie „La Cofanaria", s. S. 71. Sänger singt die Oberstimme und kann diminuieren. Das Violenensemble begleitet aus der originalen Satzweise und kann mitunter auch die Singstimme mit Diminutionen ergänzen. Hierbei ist es vorzuziehen, die dimunierte Gesangstimme von instrumentaler Besetzung frei zu lassen.
   b) Polyphoner Satz.
      Scheint in der Praxis selten oder überhaupt nicht vorzukommen, nach dem Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen an der Ausführung eines polyphonen Satzes.

B. Vortragsformen der rein instrumentalen Uebertragung auf Violen.

1) Das Violenensemble.
   Harmonischer wie polyphonischer Satz können diminuiert werden.
   — Siehe Notenanhang S. 10 und unsere Ausführungen in der Darstellung auf Seite 81 ff.

2) Das obligate Spiel einer Viola im Zusammenspiel mit:
   a) Cembalo (nach Ortiz).

a) Harmonischer Satz.
Die Viola diminuiert die Oberstimme oder die Baßstimme, oder sie diminuiert hauptsächlich die Baßstimme und entfernt sich gelegentlich bis zur Tenor- und Altstimme (der Faktur der Chanson „Dulce memoire" Neudr. S. 96 ff. teilweise entsprechend). Das Cembalo begleitet aus dem Originalsatz, kann aber auch die Viola durch Diminution mitunter ergänzen. Falls die Viola die Oberstimme verziert, ist es vorzuziehen, diese vom Cembalo wegzulassen.
— Der zweiten Art des Zusammenspiels über einfache Melodien und die sogenannten italienischen Tenöre entsprechend; s. S. 59, 60 ff., im Neudr. bei Ortiz S. 57 ff., 107 ff., S. 110 ff.

b) Polyphoner Satz.
Der Cembalist spielt den kunstvollen Satz notengetreu ab. Der Violist kann diminuieren:
1. die Baßstimme. Die Diminution braucht sich dennoch nicht auf die Baßstimme allein zu beschränken, sie kann auch mitunter in den Tenor und Alt eingreifen, wie es in Ortiz' Beispiel der Fall ist. —
— Siehe Beispiel S. 61, im Neudr. bei Ortiz Seite 73.
2. Die Sopranstimme. In diesem Fall ist der Sopran vom Cembalospieler wegzulassen.
— Siehe Beispiel S. 61, Neudr. S. 76 ff.
3. Eine Stimme, die sich als eine frei erfundene ausgibt.
— Siehe Beispiel S. 62, Neudr. S. 83 ff.
4. Alle Stimmen, indem er das Wichtigste aus den Stimmen, die thematischen Einsätze jeweilig durch verbindende Passagen zu diesen heraushebt (Viola bastarda).
— Beispiele: Dalla Casa; siehe Notenanhang Seite 4 ff.

b) Einem Vokal- oder Violenquartett, wie es aufführungspraktisch von uns für die Stücke von Dalla Casa mit berücksichtigt ist. Das Vokal- oder Violenquartett übernimmt dann die gleichen Funktionen wie die unter B 2a für das Cembalo.

II. Die Liren.

a. Die Berichte der Theoretiker und die Lehranweisungen des Lirenspiels.

Ein bisher unberührtes Gebiet ist das der Lirenmusik, die mit dem Violenspiel den Kreis der Streichinstrumentenpraxis des 16. Jahrhunderts schließt. Die Lira taucht bereits im 16. Jahrhundert auf; wann und wo zum ersten Male, ist nicht genau festzustellen. Die älteste gemalte Lira, die wir kennen, ist jene, die Bart. Montagna aus Vicenza 1499 in seiner großen Breramadonna dargestellt hat[116]), und sie weist die gleichen instrumentenbaulichen Merkmale auf, die in den folgenden Jahrzehnten noch von den Meistern der italienischen Malerei auf Bildern gegeben werden. Eigentümlich in der Bauart ist ihr das herzförmige Wirbelblatt. Alle drei erhaltenen Liren, bei Hill & Sons (angeblich von 1540), in Brüssel (Nr. 1443) und bei Heyer (von 1577) haben, wie Curt Sachs festgestellt hat[117]), dies ausgeprägte Violinkorpus. Handelte es sich bei diesen Zeugnissen der Größe der Instrumente nach mehr um eine Lira da braccio, so ist das Bologneser Exemplar der Heyerschen Sammlung[118]) mit einer Jahreszahl 1592 der früheste Beleg für die Lira da gamba. Die Mitte des 17. Jahrhunderts hat die Lira kaum überlebt. Dennoch scheint sie gerade im 16. Jahrhundert eine der Viole fast ebenbürtige Rolle gespielt zu haben. Italien steht wiederum im Vordergrund und schätzt das Lirenspiel sehr. Erstreckte sich das Violenspiel nach Angabe der Theoretiker (vornehmlich Ganassis) mehr auf einstimmiges Spiel, so haben wir es bei der Lira mit einem Instrument zu tun, das nur auf vielstimmiges Spiel angewiesen war. Das hören wir immer wieder von den Theoretikern bestätigt. Ihre Spielweise war bis jetzt in Dunkel gehüllt. Das 16. Jahrhundert hat uns kein weiterhin aufschlußreiches Werk vermittelt, aus dem wir

116) Siehe Kinsky: Gesch. d. Musik in Bildern 1929 S. 111
117) C. Sachs: Hdb. der Musikinstrumentenkunde 1920 S. 179.
118) Heute Leipzig, Neues Grassimuseum.

uns hierüber genauer unterrichten könnten. In oberflächlicher Weise gehen Theoretiker dieser Zeit über all diese Fragen hinweg und führen höchstens einmal die Stimmung des Instrumentes mit an. Ganassi erwähnt die Lira im 17. Kapitel seines II. Buches der „Regola Rubertina": Die Lira ist auf drei- und vier-stimmiges Spiel angewiesen und kann deshalb schwerer zwei-stimmige Stücke ausführen; sie müßte denn ein zweistimmiges Stück auf ein vierstimmiges erweitern; sie bewege sich bei ihrem Spiel in reinen Akkorden. Der Sologesang, wie zur Viola, so auch zur Lira scheint sich wiederum als hochgeschätzt und bevorzugt auf diesem Gebiet herauszuheben. Zarlino (Institutioni harmoniche 1558, cap. 9) widmet diesem sehr warme Worte: Die Musik bewege das Gemüt viel mehr, wenn sie einfach gehalten wäre, als wenn sie kontrapunktische Verwicklungen biete, insbesondere wenn eine schöne, gelehrte und elegante Dichtung rezitiert werde, etwa Ariosts Klage Isabellas beim Tode Zerbinos[119-20]). Ferner erwähnt Zacconi in seiner Prattica di Musica (1592) die Lira im 46. Kapitel; hier wird sie für das Spiel eines mehrstimmigen Satzes als das beste Ausdrucksmittel unter den Streichinstrumenten gekennzeichnet[121]). M. Prätorius behandelt dann dieses Instrument schon eingehender[122]). Er unterscheidet große Lyra und kleine Lyra: Die große Lyra (Lironi perfetto, Arciviolyra, wie es Ludovico Zacconi nennet, „arce-viola telire"[123]) wäre dem Baß der Violn de gamba gleich, aber ziemlich breiter wegen der vielen Saiten, des Korpus und des Kra-

119) „Ma quando la Musica è recitata con giudicio, più si accosta all'uso de gli Antichi; cioè ad un semplice modo, cantando al suono della Lira, del Liuto, o di altri simili istrumenti alcune materia, che habbiamo del Comico, over del Tragico, et altre cose simili longhe narrationi allora si vedono li suoi effetti: perche veramente possono muover poco l' animo quelle Canzoni, nelle quali si racconta con breve parole . . . ."

120) Diese Stelle bezieht sich auf die 80.—82. Strophe des 24. Gesanges aus „Der rasende Roland" von Ariost; es war mir leider nicht möglich, diese Strophen mit irgend einem Gesang textlich zu identifizieren; es müßte denn sein, daß dieser Gesang mit umgeformtem Textgewand in der Gesangsliteratur zu suchen wäre.

121) „. . . et questo perche dalle Lire et „Arciviolatatelire?" in poi che sonano piu parte insieme, . . ."

122) Syntagma musicum II. 2.

123) S. M. Praetorius: Syntagma musicum II. 2. cap. XXIII.

gens. Etliche hätten zwölf, etliche vierzehn Saiten, darauf alle Madrigalia und Kompositionen zuwege gebracht würden, sowohl in genere Chromatico als auch Diatonico, und diese eine feine Harmonie von sich gäben. Die kleine Lyra wäre dem Tenor der Viola de braccio gleich; daher sie auch Lyra de braccio genannt würde; sie hätte sieben Saiten, davon zwei außerhalb des Kragens und fünf auf dem Kragen: darauf man Tricinien und andere Sachen, einer Zither gleich zu Wege bringen könnte. Wertvoll sind seine Angaben über die Einstimmung dieser Lyren: Lironi perfecta, Arci violira, Große ital. Lira: Ges des As es B f c g d a fis cis'[124]); lira de braccio: d d' g g' d' a' d''[125]).

Bordun

Eine andere Einstimmung der Armlira verzeichnet wieder Pietro Cerone im „Melopeo y Maestro" (Neapel 1613): c c' f f' c' g' d' d''.

Aufschlußreicher als Prätorius noch ist Mersenne. Im livre IIII. seiner „Harmonie Universelle" (1636) gibt er eine genaue Beschreibung der Lira[126]). Er schildert sie mit fünfzehn Saiten, die drei tiefsten mit Oktavsaiten versehen, das Griffbrett ähnlich der Theorbe, aber ohne zweites Griffbrett; der Steg ist länger, niedriger und ebener als bei den Violen, weil er eine große Anzahl Saiten trägt, von denen man drei oder vier zu gleicher Zeit mit demselben Bogenstrich zu spielen hat. Der Ton der Lira ist sehr gedrückt und deshalb geeignet, die Andacht zu wecken und den Geist in sich zu kehren; man macht davon Gebrauch bei der Begleitung von Singstimmen und den sogenannten „recits" (= Erzählungen); denn sie ist nicht so schwerfällig in der Begleitung wie die Orgel zum Beispiel. Diese letztere Stelle ist sehr wichtig, eine nähere Erklärung dafür wird die Darstellung eines folgenden Kapitels bringen[127]). Die Lira stimmt er wie Monsieur Baillif ein, der

124) Die Abbildung seiner ital. Lyra de Gamba auf Tafel 17 zeigt fünf Darmbünde; dieser Zeichnung nach zu urteilen, sind auch die zwei tiefsten Saiten auf das Griffbrett gezogen.

125) Die Abbildung der „lira de braccio" zeigt ebenfalls fünf Darmbünde, die d- und d'- Saite als Bordune außerhalb des Kragens (Tafel 20).

126) Ebenda S. 204 ff.. Daselbst befindet sich eine große Abbildung der Lira; diese hat acht Bünde.

127) Siehe S. 107.

ihm als ausgezeichneter Lirenspieler unter dem Beinamen „Der Orpheus von Frankreich" bekannt ist: C c D d G g d' a' e' h' fis' cis" gis' dis" ais'.

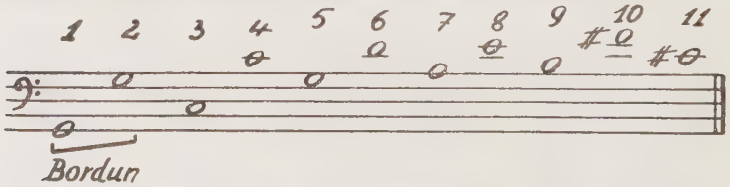
Sodann vergleicht er diese Einstimmung mit der italienischen zu elf Saiten, die ihm von Hieronymus Landy, dem Hofmusikintendanten des Kardinals Barbarin, aus Italien mitgeteilt ist: es es' b f c'

Bordun

g d' a e' h fis'[128]). Im übrigen stellt er jedem Spieler die Art und Weise der Einstimmung anheim; er müßte sie nur so einrichten, daß er vier- und fünf-stimmige Akkorde spielen könnte.

Athanasius Kircher beruft sich in seiner Abhandlung über die Lira auf Mersenne und bringt die Baillifsche Einstimmung[129]).

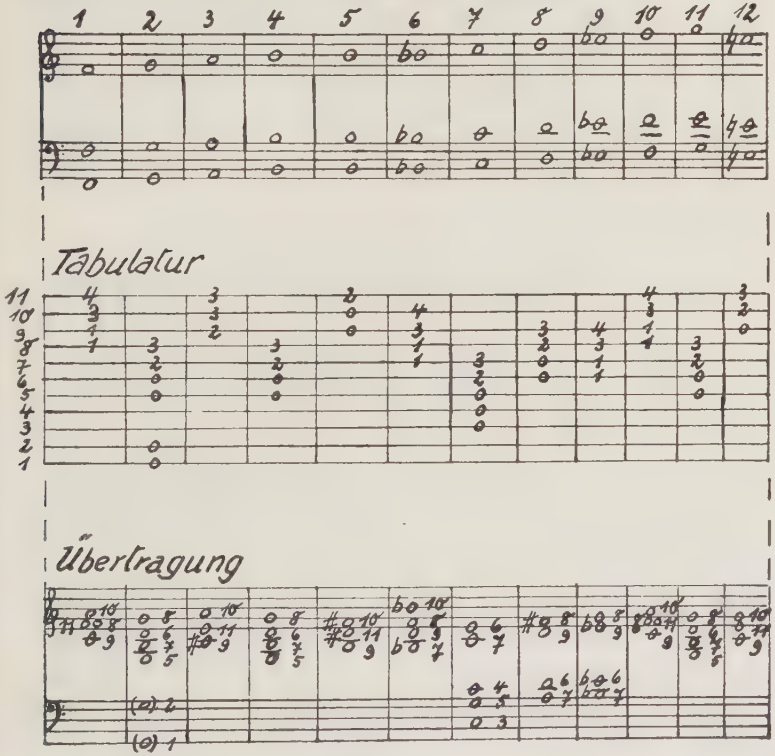
Das Bedeutendste und Aufschlußreichste nun, was aus diesem Gebiet auf uns gekommen ist, ist die „Prattica musicale et instrumentale" des Scipione Cerreto (Neapel 1601). Liegt zwar dieser Traktat schon etwas außerhalb des zu behandelnden Zeitabschnittes, so kann er dennoch in Anbetracht dessen, daß sich innerhalb des zurückliegenden Zeitraumes die Technik des Lirenspiels — den erörterten Quellen nach zu urteilen — wohl nicht wesentlich geändert hat, immerhin als maßgebend für die Praxis des 16. Jahrhunderts gelten. Im 10. Kapitel[130]) des vierten Buches kommt Cerreto auf die Lira eingehend zu sprechen. Sie hat bei ihm elf Saiten wie bei Mersenne. Die zwei tiefsten Saiten liegen außerhalb des Kragens als Bordunsaiten, und sie ist folgender Maßen eingestimmt:



Sodann weist er wie alle anderen Theoretiker auf das stets drei- und vier-stimmig beschränkte Spiel der Lira

128) Ebenda S. 216.
129) lib. 6. in „Musurgia universalis", Rom 1650.
130) „Regola de Sonare, & d' Intavolare sopra lo Strumento della Lira da gamba à undici Corde".

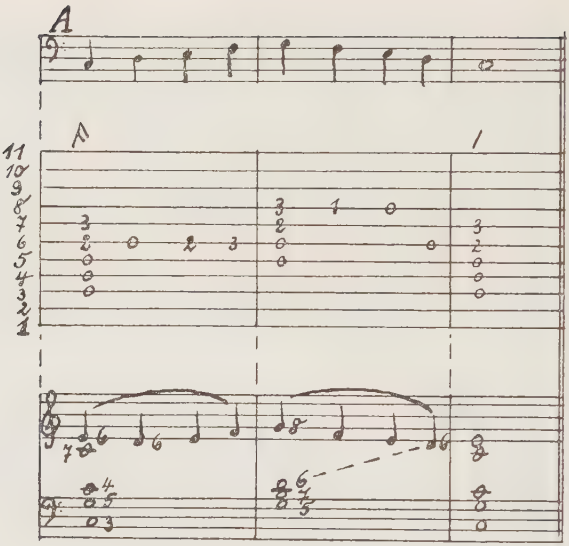
hin. Neuartig und aufschlußreich ist nun folgendes; zwecks näherer Beschreibung dieses vielstimmigen Spiels fügt er eine Tabelle für die akkordlichen Ausführungen entsprechender Töne im Verlauf einer Tonleiter hinzu:

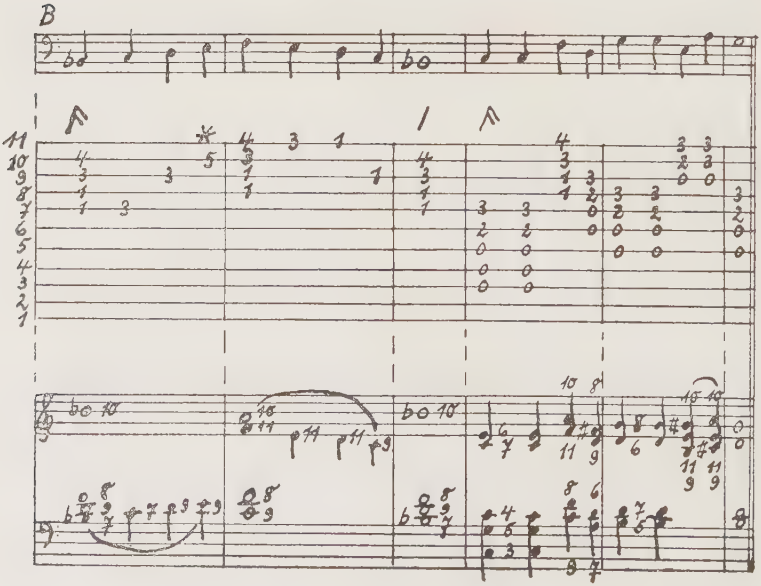


(In dieser Tabelle sind die Tonleitern, die bei Cerreto für alle Schlüssel in den verschiedenen Lagen durchgeführt waren, auf ein Schema reduziert worden. Die Zahlen in der Uebertragung geben die Numerierung der Saitenfolge auf der Lira und in der Tabulatur an.)

Die Lira rechnet Cerreto zu den „instrumenti imperfetti"; denn sie hat die Töne A, B und H nicht[131]), sodann kann sie nur mehrstimmig spielen, und man

131) Dies bezieht sich wohl, wie aus der Tabelle oben zu ersehen ist, auf die fehlenden Baßtöne A bis H.


A

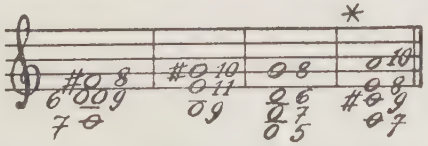

B

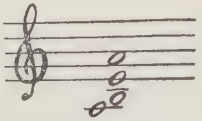
kann die Saiten nicht einzeln anstreichen, weil der Steg flacher ist; und wenn man eine Stimme herausheben will, muß man dies immer zu ein und demselben Akkord tun. Deshalb ist es notwendig, möglichst lange Striche zu nehmen, im Aufstrich wie im Abstrich. Im folgenden Beispiel macht er dies klar, wo es sich um kleine „passagi, ò ascendente ò discendente" handelt, und zwar bindet man hierbei, wie folgt, je vier Seminimen auf einem Bogenstrich bis zu einem schwerpunktartigen Harmoniewechsel, auf dem man dann mit einem neuen Strich beginnt:

*(Im ersten Takt des zweiten Beispiels B muß ein Druckfehler in der Tabulatur vorliegen: Die Ziffer 5 muß statt auf der zehnten, auf der neunten Saite stehen.)

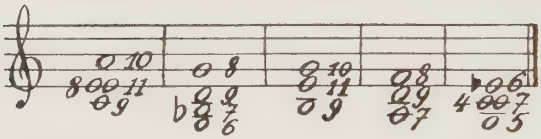
In den zwei anschließenden Abschnitten führt er die möglichen Akkorde auf, mit denen man noch der Abwechslung wegen im Verlauf eines Stückes arbeiten kann, einmal diejenigen, welche einen Leitton (Semitonium), mit Akzidentien versehen besonders enthalten und sich zu „Consonanzi imperfette maggiori" ergänzen, und dann diejenigen noch als sogenannte „Consonanzi imperfette minori", damit man nicht immer Dur-Akkorde gebraucht, sondern auch Moll-Akkorde dazwischen bringt:

1. Tramezamenti di Consonanzi imperfette maggiori.

Hier gleich übertragen: 

*(Auch hier muß ein Druckfehler in der Tabulatur vorliegen; denn als Akkord nach Angabe der Bundgriffe ergäbe sich:  . Der Bundgriff auf der neunten Saite wird nach einer 2 hin zu berichtigen sein.)

2. Tramezamenti di Consonanzi imperfette minori



Im letzten Abschnitt gibt er einen kurzen Hinweis auf die Bearbeitung von Stücken für die Lira; er sagt: Wenn wir nun am Ende irgend einen Gesang intavolieren wollen, dann muß man beachten, daß wenn man eine Stimme allein singen wird, nicht in allen Lagen die Saiten allein dazu berühren kann, sondern daß man eine solche in der Verbindung mit irgend einer anderen Not gut bringen kann, ohne dabei mißliche Effekte zu erzielen. Dieses ist von dem guten Geschmack des Intavolanten abhängig und kann von dem Schüler nur durch langjährige Praxis begriffen werden, wie man an Hand der oben genannten Beispiele die Intavolierung für die Lira zu regeln hat[132]).

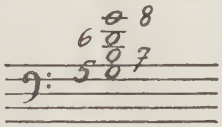
Mit diesen Gedanken will Cerreto kurz ausdrücken, daß die Lirastimme an der Melodieführung der Gesangstimme nicht beteiligt zu sein braucht, sondern nur begleitende Funktion hat, indem sie der Melodiestimme das harmonische Gerüst in lang ausgezogenen Akkorden verleiht.

Bis hierhin die Darstellung aus dem Munde der Theoretiker selbst. Der nächste Abschnitt soll die verschiedenen Einstimmungssysteme einer kritischen Bewertung unterwerfen.

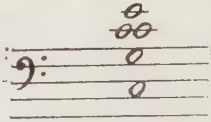
Das Problem der Spielweise eines auf Mehrstimmigkeit hinzielenden Streichinstrumentes ist in geradezu einzigartiger Weise von Cerreto gelöst. Die Grifftechnik, die sich auf einer äußerst fein erdachten Einstimmung der Saiten gründet, gestaltet sich sehr bequem und einfach. Das Prinzip der Saiteneinstimmung in aufsteigenden Quintenpaaren verhinderte zunächst, die Grifftechnik mit

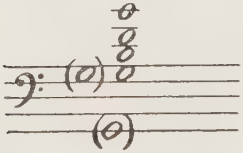
132) „ E finalmente volendosi intavolare alcun Concento, si deve avertire, che quando canterà una Parte sola, non a tutti i longhi si possono toccare le corde (come un' altra volta habbiamo detto) ma si bene toccare tal Notula con accompagnarci alcun' altra Notula, che non faccia triste effetto, la qual cosa si remette al buon giuditio dell' Intavolante, come tutto questo con la lunga prattica il Studente potrà meglio intendere, & regolarsi da tutti sopradetti essempi nell' intavolare sopra lo Stromento della Lira".

einem Lagenspiel zu erschweren. Zwecks näherer Anschaulichkeit dieses Prinzips kann man sich stets zwei aufeinanderfolgende Quintenpaare aus diesem System der Einstimmung herausgelöst denken, die zur Bildung eines Akkordes ausschlaggebend sind, z. B. Saite 5—8: g d' a e'.
Bei dieser Aneinanderlagerung der Saiten war es möglich, den G-Durdreiklang in enger Lage wiederzugeben:



Und wiederum nur möglich war das, wenn man die Einstimmung der Saiten nicht durchgehends in Quart- oder Quint-Abstand vollzog, sondern nach oder zwischen zwei in Quinten gestimmten Saiten eine dritte einflocht, die die Terz zwischen der Quinte erzeugen konnte. Daß man nun diese dritte Saite nicht zwischen die Quintsaiten legte, sondern jeweilig hinter diese und zwar im unteren Quartverhältnis zur oberen Quintsaite: g d' a, hing mit der praktischen Erwägung zusammen, diese dritte Saite selbst als Ansatzpunkt für die gleichartige Darstellung eines neuen Akkordes gebrauchen zu können. Quintgriffe selbst durch Applikatur kamen bei dieser Art der Einstimmung selten in Betracht, sie lagen für die gebräuchlichsten Tonarten in den leeren Saiten. Das größte Intervall, das unter Umständen durch Applikatur erzeugt werden mußte, war das der verminderten Quarte, wie z. B. der Tonraum a—d' aus den beiden aufeinanderfolgenden Quintenpaaren: g d' a e'. Da nun der fünfte Bund auf dieser a-Saite die d'-Saite im Einklang und die e'-Saite mit dem dritten Bund die g-Saite zur Oktave ergänzte, war man imstande, die Grifftechnik auf ein Spiel in der ersten Lage zu beschränken. Aeußerst vorteilhaft ist diese Art der Einstimmung insofern, als sie gleichfalls einer bequemen Handstellung für die Griffweise gerecht wird; und dadurch daß hier bei Cerreto gerade jene absolute Tonhöheneinstimmung gewählt ist, stehen die unteren Saiten 1—5 (6), im Hinblick auf die in der Mehrzahl für Kompositionsstücke verwendeten Tonarten — C-Dur mit G-Durdreiklang —, zur leeren Benutzung frei. C-Dur-

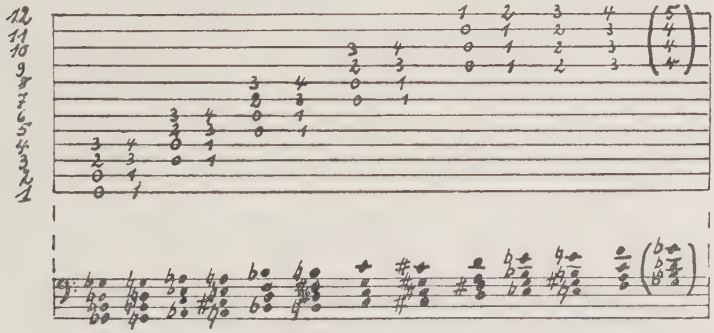
und G-Dur-Dreiklang können somit in vollstimmiger Weise bequem erzeugt werden:  (c' wird einmal nur mit dem dritten Finger auf der a-Saite gegriffen und e' mit dem zweiten Finger auf der d'-Saite, sonst werden alle Saiten leer angestrichen.),

 (h wird hier mit dem zweiten Finger auf der a-Saite gegriffen, g' mit dem dritten auf der e'-Saite, g und d' werden leer angestrichen und G und g (Saite 1 und 2) erklingen als Bordune). Die Darstellung aller übrigen Akkorde verlegt man in die oberen Saitenregionen, auch die Applikatur wird möglichst auf die der linken Hand am nächsten liegenden, höheren Saiten beschränkt und von der 6. Saite an aufwärts erst in Anwendung gebracht. Dieser Umstand erklärt sich aus dem breiten Griffbrett der Lira; es sollen Fingersätze vermieden werden, die einer physiologisch bedingten Griffhandstellung widersprechen. Das eigenartige System der Einstimmung ist technologisch bewertet noch höher einzuschätzen. Selbst die Fingersatzstellung bei Akkordgriffen ist in einem Maße begünstigt, daß sie kaum von einem anderen Prinzip je hätte übertroffen werden können. Unbequeme Griffe — z. B. 4. Finger auf einer tieferen und 3. und 2. oder 1. Finger auf einer höheren Saite — sind in allen Akkordbildungen unterbunden. Die Grifftechnik ist der natürlichen Lage der linken Hand zum Griffbrett angepaßt. Sind beispielsweise 1. und 2., oder 2. und 3. oder 3. und 4. Finger in Anwendung gebracht, so kommt stets der mit niedrigerer Ordnungszahl versehene Finger auf einer tieferen Saite, also der linken Hand mehr abgewandten zu liegen. Dieselben Grundsätze gelten bei der Verwendung von drei und vier Fingern.

Fassen wir zusammen, so stellen sich für das technische Prinzip des Lirenspiels bei Cerreto folgende Kriterien als besonders bemerkenswert heraus:

1. Die Festlegung der Grifftechnik auf ein Spiel in der ersten Lage.
2. Die Applikatur in alleiniger Anwendung von der 6. bis zur 11. Saite (mittlere bis höchste).
3. Die günstige Wahl einer absoluten Tonhöheneinstimmung für die Ausführung prächtiger Akkorde in C-Dur und G-Dur.
4. Die bequeme Fingersatzstellung nach physiologischen Gesichtspunkten.

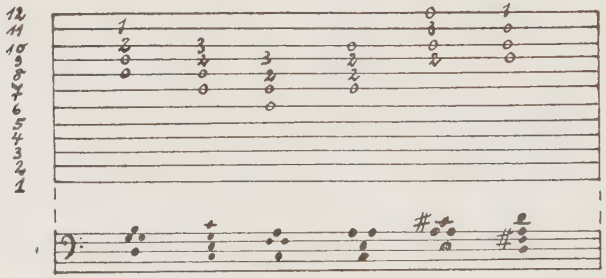
Im Vergleich hierzu steht Prätorius' Lireneinstimmung bedeutend im Nachteil und scheint auf bloßer Theorie fundamentiert. Das System des paarig aufsteigenden Quintensystems für die Einstimmung seiner großen italienischen Lira ist bei ihm zur theoretischen Formel erstarrt, keineswegs aber nach praktischen Gesichtspunkten ausgewertet. Das Bordunieren scheint unbeachtet zu bleiben[133]), die Applikatur wird allen Saiten zugänglich gemacht. Einleuchtend ist das System einer strengen Durchführung von Dreiklängen in enger Lage über eine Oktave in chromatischer Reihenfolge hinweg, wie es folgende von mir angelegte Tabelle erweist:



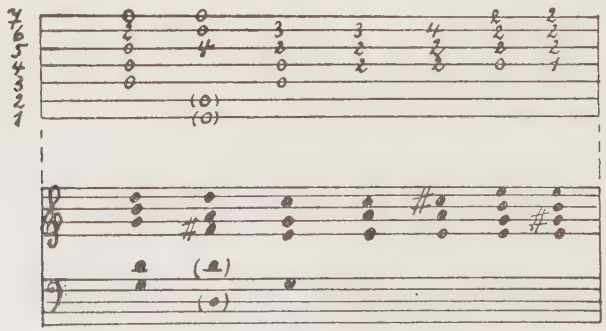
In diesem Zusammenhang erklärt sich auch für diese Einstimmung der abweichende Schritt in der Anlage der beiden letzten Quintsaiten fis—cis', die hier nicht mehr im

133) Der Abbildung seiner italienischen Lyra de Gamba auf Tafel 17 (Syntagma musicum II.) nach zu urteilen, sind auch die zwei tiefsten Saiten Ges und des auf das Griffbrett gezogen und der Applikatur über die fünf eingezeichneten Darmbünde unterworfen.

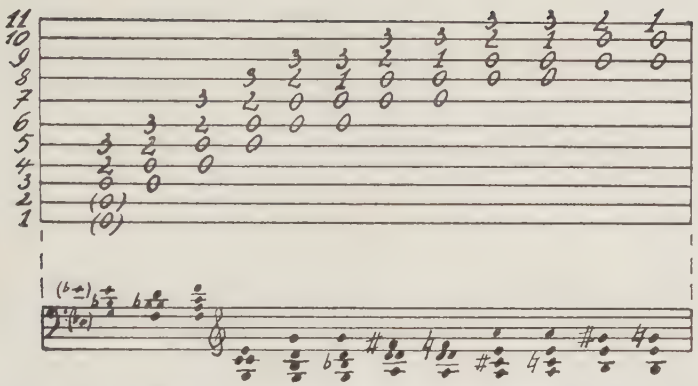
üblichen Ganztonabstand zu dem vorangehenden Quintenpaar stehen, sondern im Großterzabstand gehalten sind, um die Durchführung einer Dreiklangsbildung in chromatischer Tonfolge innerhalb einer Oktave von Ges bis ges bei einer 5-Bundanzahl möglich zu machen. Akkordverbindungen jedoch, die das Stimmführungsgesetz eines Tonsatzes vorschreiben würde, werden den Forderungen einer technologisch gut fundierten Grifftechnik in geringerer Weise gerecht und stehen in der Praxis hinter den hierfür äußerst günstigen Beispielen Cerreto's weit zurück:



Vorteilversprechender ist seine Angabe über die Einstimmung der Armlyra, die mehr aus der Praxis zu sprechen scheint. Hier sind prächtige Akkorde für den G-Dur-, D-Dur- und C-Dur-Dreiklang u. a. zu gewinnen:



Mersenne's Art der Einstimmung nach italienischem Vorbild kommt wieder der Cerreto's näher und ist, in der Behandlung der Grifftechnik noch klarer und einfacher als diese, recht anschaulich:



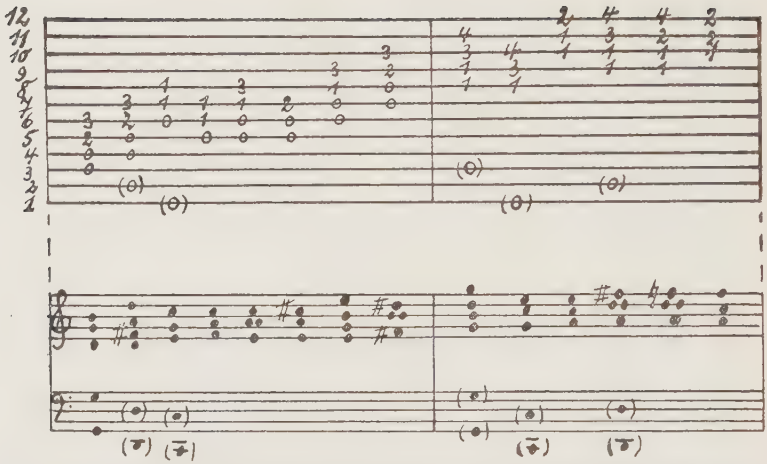
Die Fingersatzweise bleibt für die Bildung jedes Akkordes dieselbe, für Durakkorde nur der Gebrauch des zweiten und dritten Fingers und für Mollakkorde der des ersten und dritten Fingers auf entsprechenden Saiten. Allein einen Nachteil weist diese Stimmung den Vorzügen Cerreto's gegenüber auf, die Applikatur setzt bereits mit der vierten Saite ein, das Prinzip einer bequemen Handstellung tritt hierdurch in den Hintergrund.

In gleicher Weise paßt sich auch die Einstimmung nach Baillif's Art dem System Cerreto's an und baut in noch größerem Ausmaß auf diesem weiter. Dem verstärkenden Klang der Bordunsaiten ist wieder besonders Rücksicht getragen. Das zweite und dritte Paar der Bordunsaiten ist sogar, wie aus der Abbildung der Mersenne'schen Lira auf S. 205[134]) zu entnehmen ist, auf das Griffbrett gezogen, so daß das dritte Paar (g, G) zur Darstellung des G-Dur- oder G-Moll-Dreiklangs mit angestrichen werden kann. Der Akkordbildung ist ein noch breiterer Raum als bei Cerreto und der letztgenannten italienischen Art gegeben. Eine mittlere und hohe Lage hebt sich deutlich heraus.

Die Applikatur setzt bereits mit der 5. Saite ein und stellt aus diesem Grunde schon größere Ansprüche an eine geübte Handstellung.

Dieses System strebt offensichtlich eine größere Mannigfaltigkeit in den akkordlichen Ausdrucksmitteln an. Der

134) „Harmonie Universelle" livre IV.



Rahmen eines auf solider technischer Grundlage gepflegten Lirenspiels ist durchbrochen. Die Praxis steigert sich ins Virtuosenhafte und kündet in diesem System der Einstimmung eine Zeit an, die dem 16. Jahrhundert bereits weit vorausgeeilt, in ihrem Maßstab denn auch dem des vorhergehenden Säkulums nicht mehr gleichzusetzen ist.

Eine Frage wäre noch zum technischen Problem des Lirenspiels zu beantworten, nämlich die der Bogentechnik, die bei allen Theoretikern, selbst von Cerreto unberührt bleibt. Ansätze für eine nähere Erklärung sind zwar bei Ganassi im 16. Kapitel des zweiten Teiles seiner „Regola Rubertina"[135]) zu finden. Er schildert den Bogen „piu longo" als in der Regel; dies könne man erreichen, wenn man ihn weniger spanne (manco tirate), weil auf diese Weise die Saiten leichter erfaßt werden könnten (piu facilire le corde). Dennoch reichen diese Zeugnisse allein nicht hin, ein klares Bild von der Bogenpraxis des Lirenspiels zu geben. Die Frage bleibt für den Augenblick unfaßbar: Wie war es möglich, drei bis vier und fünf Saiten auf einem Streichinstrument bei einer Anzahl von elf Saiten z. B., die über ein und demselben Steg liefen, zusammen anzustreichen?

Es lag zunächst der Gedanke nahe, dieses Problem auf eine bestimmte Formung des Steges hin zu ergründen,

135) Vgl. S. 45—46

daß z. B. bestimmte Saitengruppen zur Erzeugung der möglichen Akkorde in einer besonderen Ebene des Steges jeweilig voneinander getrennt gelagert wären und auf diese Weise ein isoliertes Spiel mehrerer paarig zusammengefaßter Saiten gegenüber anderen Gruppenlagerungen mit dem Bogen möglich war. Das ist aber nicht der Fall. In Wirklichkeit ist der Steg sehr flach gewesen, wie auch die Theoretiker behaupten, und der Steg zeigt keine besonderen Merkmale diesbezüglicher Art. Das Problem ist allein auf das des Bogens hin zu lösen.

Hier zeigte sich, daß man mit Theorie und reiner Vorstellung nicht allein auskam; es war nötig, zu den Instrumenten selbst zu greifen und zu experimentieren. Ich hatte im Neuen Grassimuseum zu Leipzig Gelegenheit, meine Versuche mit einigen Liren aus der Heyerschen Sammlung daraufhin zu machen[136]). Mir standen daselbst auch einige Kopien mittelalterlicher Bögen zur Verfügung; denn leider sind die den gekennzeichneten Liren zugehörigen Bögen nicht mitüberliefert. Bei diesen Experimenten stellte sich nun heraus, daß die Auswahl dieser mittelalterlichen Bögen auf die durch Handregulierung beim Bogenziehen selbst verstellbaren fiel, auf solche eben, die man je nach Umständen im gegebenen Augenblick lockerer oder fester mit der rechten Hand beim Spiel spannen konnte, um die einzelnen benachbarten Saitengruppen mit dem Bogen isoliert zu erfassen[137]). Diese Behandlungsweise des Bogens kann in der Tat von der allgemein üblichen Bogenhaltung bei Streichinstrumenten dieser Zeit auch abgeleitet werden[138]); der Bogen wurde nicht wie

136) u. a. die bereits erwähnte Lira da braccio (Sign. 780) von Francesco Linarolo, Venedig 1577, fünfsaitig und zwei Bordune und das Bologneser Exemplar, eine Lira da gamba (Sign. 782), von Antonio Brensio, Bologna 1592, elfsaitig und zwei Bordune, neben anderen: Streichlira da gamba (Sign. 783) von Francesco Bertolotto da Salò um 1610.

137) Daß diese Art der Bogenpraxis bei mehrstimmigem Spiel auf Streichinstrumenten noch weiterhin, selbst bis ins 18. Jahrh. Gültigkeit hat, will Schering u. a. für den Vortrag Bachscher Solopartiten für die Violine besonders hervorgehoben wissen (Siehe Bachjahrb. 1904 S. 113).

138) Vgl. hierzu Ganassis Titelblatt zur „Regola Rubertina" der Viola spielenden Musiker (eine Abbildung dieses Titelblattes bringt auch Kinsky: Mgesch. in Bildern S. 145); und Christopher Simpson noch bezeugt die gleichartige Bogenhaltung für das 17. Jahrh. in „The Division-Violist, London 1659 (Siehe Kinsky ebenda, auf S. 198).

heute von oben her mit der rechten Hand festgehalten, sondern so, daß das Innere der flachen Hand geöffnet nach oben zeigte, wobei die Haare des Bogens auf dem Mittelfinger ruhten, während der Daumen das Gleichgewicht haltend, auf dem Frosch ruhte. Der Zeigefinger kam um die Bogenstange zu liegen und konnte auf diese Weise leicht eine Dynamik des Spiels bewirken[139]).

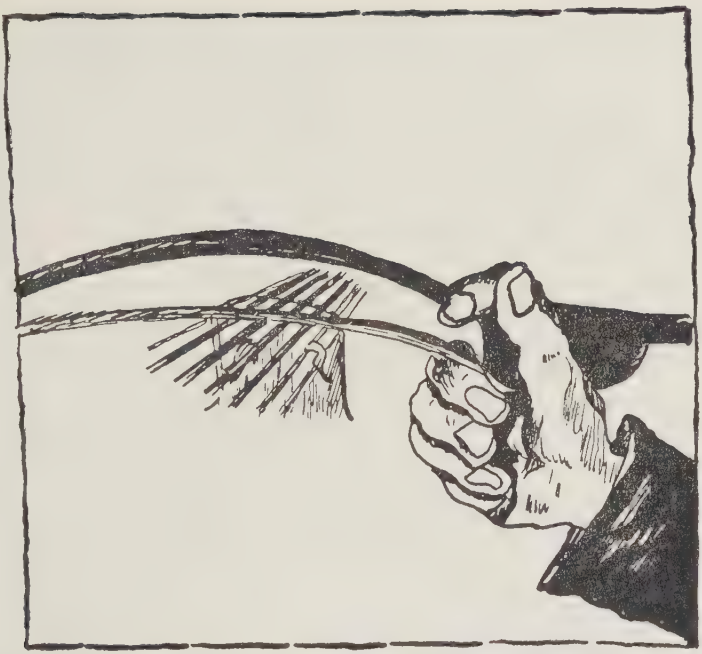
Diese Angaben genügen, die Bogentechnik des Lirenspiels weiter zu erläutern. Man hat zunächst einen mit nach außen hin gewölbter Stange versehenen Bogen von geringerer Spannung zu wählen (manco tirate = piu longo), der sich mehreren Saiten leicht anschmiegt (piu facilire le corde). Sodann ist bei oben vorgeschriebener Bogenhaltung zu beachten, daß für die Akkordbildung selbst der jeweilig benutzte Saitenkomplex eine entsprechende Lage des Bogens allgemein voraussetzt. Da es sich nun von Fall zu Fall um drei bis fünf Saiten hierbei handeln kann, muß auch im einzelnen die Spannung des Bogens noch nüanciert werden. Diesem Umstand ist leicht beizukommen; als Mittel hierfür dient einmal der Zeigefinger, der mit dem Bogen von oben her auf die Saiten drückt, also auf das Erfassen mehrerer Saiten allgemein eingestellt ist. Seine Gegenkraft ist anderseits der Mittelfinger, der die Bogenhaare am Frosch zu trägt und somit durch einen Druck gegen die Bogenhaare Einflüsse auf ein isoliertes Anstreichen mehrerer Saiten von anderen tiefer gestimmt gelegenen besonders hat. Die Isolierung von höher gestimmt gelegenen kommt mehr dem Druck des Zeigefingers nach der Spitze des Bogens hin zu.

Eine Zeichenskizze mag diesen Vorgang näher veranschaulichen.

Ein jeweilig abgewogenes Kräftespiel des Zeige- und Mittel-Fingers am Bogen ist somit das wesentliche Moment, das die Bogentechnik des Lirenspiels näher kennzeichnet und ihr eine besonders achtenswerte Stellung der Bogentechnik des Violenspiels gegenüber einräumt,

---

139) Modo di praticar l' archetto: Sappi che l' archetto si debbe tenerlo con tre deda ch' è il police cioe il grosso e lo indice et il medio, il police con il medio supplisce in tenerlo, che non caschi e lo indice serve in fortificar over fermar e con mantenirse su le corde con calcar piu e manco secondo il bisogno . . . (Kap. 4 der „Regola Rubertina" I. Teil).



indem hier feineres Gefühl in der Bogenführung vor allem mit intensivem Studium darin vorausgesetzt sind.

b. Die Quellen der Lirenmusik.

Wir kämen sodann zur Frage nach den Quellen der Lirenmusik. Es gelten hier dieselben Grundsätze wie für die Violen. Speziell gedrucktes Notenmaterial für Liren liegt nicht vor. Der Komponist dieser Zeit schuf die „musica" an sich und schrieb sie so nieder, daß sie für jeden Fall der Ausführung, sei es vokal oder instrumental, möglich war. Fälle, wo bisweilen etwas Näheres über Besetzung ausgesagt ist, sind seltener Art. Zu solchen Ausnahmen zählt u. a. Nicolas Gombert's „Musica 4 vocum (vulgo Motecta nuncupatur) Lyris majoribus, ac tibiis imparibus accomodata"[140]). Der in der Staatsbi-

140) NICOLAS GOMBERT: Musica 4 vocum (vulgo Motecta nuncupatur) Lyris majoribus, ac tibiis imparibus accomodata. Lib. I. cum 4 vocibus, Venedig 1541 (Gardano).

bliothek München erhaltene Druck dieser Motettensammlung enthält nur noch die Tenor- und Altus-Stimme. Jedoch ließ sich im Vergleich mit diesen erhaltenen Stimmbüchern eine spätere Ausgabe vom Jahre 1551 identifizieren[141]), die zwar nicht den Zusatztitel „lyris majoribus, ac tibiis imparibus accomodata" führte, aber im Notendruck genau übereinstimmte, so daß sie als vollständige Ergänzung benutzt werden konnte[142]). Auch in der

---

141) „Superius Nicolai Gomberti musici imperatorii Motectorum, nuperrime maxima diligentia in lucem editorum. Lib. I. 4 vocum, Venedig 1551 (Gardane).

142) Der im Titelblatt der Ausgabe von 1541 und 1551 angewandte Ausdruck „Motecta" wird eine im Volke gebräuchliche Bezeichnung für die Motette sein, wie es der Zusatz in der Klammer „vulgo Motecta nuncupatur" für sich auch näher erklärt: eine Musik, die vom Volke „Motecta" (=Motette) genannt wird. Daß es sich in der Tat um Motetten handelt, beweist selbst die im Titelblatt des Tenors der Ausgabe von 1541 unten beigefügte Bemerkung „Motteti primi, di Gomberth, a quattro" und eine dritte Ausgabe, die laut Eitner dem Jahre 1539 zugeschrieben wird und die Titelbezeichnung „Del primo libro de i Motteti a quattro voce di N. G., maestro de (di) la capella de (di) lo Imperatore" führt. Am beweiskräftigsten hierfür ist die in den Stimmbüchern aller Ausgaben am Ende der einzelnen Stücke häufig beigefügte Bemerkung „Motteti primi, di Gombert".

Der Ausdruck „tibiae impares" dürfte meiner Ansicht nach weniger auf Flöten hindeuten, die Curt Sachs in seinem Reallexikon S. 386 als Doppelflöten mit ungleichlangen Röhren beschreibt, sondern eher auf solche, die sich innerhalb der Instrumentengattung durch ihre Größe in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Flöten (Blockflöten) unterscheiden.

Der Begriff „lyrae majores", der mir sonst nicht begegnet ist, kann einmal als größere Liren, also lira da gamba, erklärt werden, im anderen Falle kann er sich auch auf die Besetzungsweise beziehen und hier den Hinweis auf die Beteiligung mehrerer Liren — vielleicht zweier — enthalten. Wahrscheinlicher ist dennoch, daß sich dieser Ausdruck auf große Lauten bezieht; im Humanistenlatein hieß Laute in der Regel lyra (selten testudo). Eine Rekonstruktion der Lirastimme bekräftigte diese Annahme. Der polyphone Charakter dieser Sätze barg Schwierigkeiten, denen die technischen Mittel der Lira nicht gewachsen waren. Es zeigte sich, daß der in harmonischer Beziehung oft getrübte Stimmverband es versagte, die Lira rein akkordisch durch den Verlauf des ganzen Stückes mitspielen zu lassen. Daneben machten sich auch in den akkordlichen Ausführungen der Lira mitunter Unebenheiten bemerkbar; die Lira war oft nicht imstande, der harmonischen Struktur des Satzes mit seinen Vorhalten und Durchgangsnoten streng nachzugehen, Umstände, die dem technischen Vermögen der Lira widersprachen. Die Lira kann in diesen Stücken nicht Originalität wiedergeben. Mit der Eigenart ihrer

Ausgabe von 1541 handelt es sich nicht um eine für Liren speziell angelegte Niederschrift, etwa um eine Tabulatur, sondern diese Musik ist, mit Text versehen, in Form von Stimmbüchern gedruckt. Der Lirenspieler machte aus den in Form einer Partitur gebrachten Stimmbüchern seine Stimme zurecht. Hierbei hatte er hauptsächlich auf die harmonische Struktur des Satzes, den Wechsel der Harmonien Acht zu geben und diesen in seiner Stimme anzudeuten. Mit welchen Mitteln, welchen Darstellungen von Akkorden diese Zeit auf der Lira gearbeitet hat, sind wir imstande, aus den Anweisungen Cerretos zu entnehmen. Die Grifftechnik beschränkte sich, wie hieraus zu ersehen ist, auf ein Spiel in der ersten Lage, und die Saiteneinstimmung in aufsteigenden Quintenpaaren war dementsprechend zweckmäßig zugeschnitten. Was diesem Spiel besondere Achtung schenkt, sind einmal der Sinn und die genaue Kenntnis des Akkordischen und dann eine fein ausgebildete Bogentechnik, benachbarte Saiten zu drei, vier und fünf in jeder Lage der Anordnung mit einem durch momentane Handregulierung mehr oder weniger zu spannenden Bogen je nach Umständen anzustreichen. Waren uns für das Violenspiel, wenn immerhin auch spärlich, so dennoch wenigstens einige Denkmäler überliefert, die für die Viola speziell geschrieben waren, so sind wir auf dem Gebiet der Lirenmusik gänzlich ohne solche. Für den ersten Augenblick ist dies verwunderlich. Betrachten wir jedoch diese Erscheinung nach den Umständen, die der Spieltechnik dieser Praxis zu Grunde lagen, so liegt die Erklärung dafür auf der Hand; ein Spezialdruck wäre zu-

---

akkordischen Fülle konnte sie nur da einer vollkommenen Wiedergabe entsprechen, wo man ihr rein akkordische Sätze zuschrieb. In dieser Behandlungsweise war sie technisch leicht zugänglich, in dieser Beziehung geradezu eine unumstrittene Meisterin. Zur Geschichte der Edition der obengenannten Stücke sei noch bemerkt, daß auffallender Weise nur die Erstausgabe, die Eitner dem Jahre 1539 zuschreibt, und die Ausgabe von 1541 Venedig (Gardane) die nähere Titelbezeichnung „Lyris majoribus . . . " führen, während eine schon gleichzeitig andere des Jahres 1541 Venedig (Scotto) und eine noch spätere vom Jahre 1551 Venedig (Gardane) diese nicht mehr enthalten. Zwar würde dieser Umstand die Annahme bekräftigen, daß es sich dennoch um eine Verwendung für Liren hier gehandelt hat, aber die Geschichte der Edition dieser Stücke führt wiederum zu der Vermutung, einer Verwendung für Liren geringeren praktischen Wert beizulegen.

mindest überflüssig gewesen; denn der Lirenspieler arbeitete stets mit ein und demselben Vorrat an Mitteln, die er aus den Anweisungen gelernt hatte; er brauchte für jeden Fall nur das harmonische Gefüge eines mehrstimmigen Satzes anzusehen und dann diesen mit seinen auf der Lira möglichen Akkorden entsprechend zu versehen.

Daß die Lira auch in der Intermedienmusik verwendet wurde, hören wir des öfteren, so u. a. in dem zweiten Intermedium der bereits erwähnten Komödie „La Cofanaria" von Francesco d' Ambra zur Hochzeit des Francesco Medici mit Johanna von Oesterreich 1565([143])[144]). Hier wurde ein von Alessandro Striggio vierstimmig komponiertes Madrigal „O altero miracolo novello" im Ensemble von 4 liuti, I viola d' arco und I lirone auf der Bühne gespielt; ferner im fünften Intermedium derselben Komödie ein fünfstimmiges Madrigal von Striggio ebenfalls „Fuggi speme mia, fuggi" im Ensemble von 4 tromboni hinter der Bühne (I lirone), während auf der Bühne 4 violoni und eine Sopranstimme solo besetzt waren; und dann im sechsten Intermedium noch eine Canzonetta, bei der zum Tanz acht Stimmen zur Begleitung einer Lira und eines Lirone sangen.

Auch bei den Aufführungen der Hochzeit des Fernando Medici mit Christiane von Lothringen 1589 wird der Lira Erwähnung getan[145]) im Zusammenhang mit Alessandro Striggio, der einen Soprano die viola, eine Violina und eine arciviolata lira spielte[146]). Daselbst wurde im zweiten Intermedium der Komödie „La Pellegrina" eine fünfstimmige Sinfonia von Luca Marenzio zum Vortrag gebracht in der Besetzung von 1 Harfe, 2 Liren, 1 basso di viola, 2 Lauten, 1 violino, 1 viola bastarda und 1 Chitarrone.

---

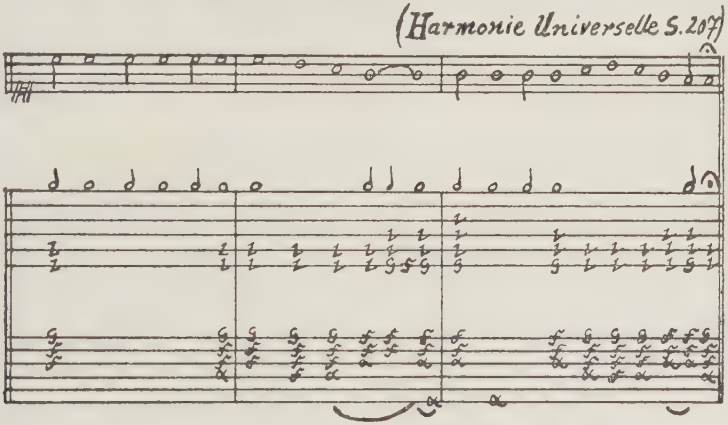
143) Eine genaue Beschreibung der Aufführungen bei diesem Feste bringt: Descrizione dell' apparato . . . . In Firenze appresso i Giunti 1566.

144) Den frühesten Beleg für die Verwendung der Lira bei schauspielerischen Darstellungen birgt die Komödie „Amicitia" von Jacopo Nardi des Jahres 1494; hier werden vier Stanzen in Begleitung einer Lira gesungen (Siehe Solerti: Gli Albori, Volum. I. S. 4).

145) In der „Descrizione", von Solerti im Neudruck herausgegeben.

146) Auch kein geringerer als Leonardo da Vinci soll nach Vasari ein Meister der Improvisationskunst auf der Lira gewesen sein: „sopra quella cantava divinamente".

Eine bevorzugte Verwendung scheint die Lira dennoch bei den geistlichen Spielen gehabt zu haben, wie Mersenne bereits später noch andeutete in den sogenannten „recits", die den Charakter von Erzählungen und Preisungen hatten. Ihr sanfter und einschmeichelnder Ton war geeignet, Kirchenstimmung hervorzurufen. Mersenne führt auch selbst ein Notenbeispiel davon an, nach Art des bereits erwähnten Monsieur Baillif, der sich selbst auf der Lira begleitete, und zwar handelt es sich dem Text nach um den 116 Psalm [147]). Hier rezitiert ein Sänger



zu den Worten: „Laudate Dominum omnes gentes, Laudate eum omnes populi!", während die Lira akkordisch begleitet. Eine Uebertragung dieser Tabulatur stellte fest, daß sie in keinem Einvernehmen mit den von Mersenne angegebenen Einstimmungsarten der Lira stehen konnte, sondern daß es sich in diesem Falle um eine Transposition der Baillifschen Stimmung um eine Quinte tiefer handelte: F f G g c c' g d a e h fis cis' gis dis'.

Neben einigen offensichtlichen Druckfehlern, so u. a. in der letzten Note der Singstimme, die von einem f'

147) Dieser Psalm scheint auch des öfteren in den geistlichen Spielen verwendet worden zu sein, u. a. in der „Rappresentazione di Santo Grisante e Daria", Florenz 1559, wo er bei einer feierlichen Bestattung von Trauernden gesungen wird. Siehe Aless. d' Ancona: Sacre Rappresentazioni del Secoli XIV, XV, XVI; Firenze 1872 Vol. II. S. 121. Ob damit auch von Mersenne auf Aufführungen solcher Art hingewiesen ist, ist aus diesem Beleg nicht mit Gewißheit zu entnehmen.

nach einem e' hin, der Uebereinstimmung mit der Lirastimme wegen, zu berichtigen sein wird, und am Ende des zweiten Taktes und Anfang des dritten Taktes in der Lirastimme, wo der Bundgriff „a" statt auf der ersten Linie auf der zweiten in der Tabulatur stehen müßte, stellt sich dieses Beispiel als weniger mustergültig und zuverlässig in der Bearbeitung heraus, zumal wo die akkordlichen Führungen zur Gesangsstimme für diese Zeit mitunter unglaubwürdig erscheinen. Neuartig an diesem Beispiel ist, daß sich das Spiel nicht in der ersten Lage wie bei Cerreto bewegt, sondern durchweg in der fünften Lage gehalten ist — unter Benutzung der Bünde f—i (a ist leere Saite) entsprechend mit dem 1.—4. Finger auf der 3.—10. Saite.

Mehr als des öfteren spricht die Literatur des 16. Jahrhunderts über die bevorzugte Verwendung der Lira bei Aufführungen, die unter dem Zeichen religiöser Handlungen standen. Eine wichtige Quelle hierfür bieten die Literarhistoriker auf italienischem Boden. Zwar ist es mit Gewißheit nicht festzustellen, ob der Lira, die in den unten angeführten geistlichen Spielen[148]) erwähnt wird, in Wirklichkeit auch immer erklingende Funktion zukam, oder ob sie in der Hand des Sängers oder Sprechers (viene con la lira, e dice) vielmehr nur ein Accidenz darstellte und nicht gespielt wurde[149]). Dennoch darf, von allem Zweifel

148) Alessandro d' Ancona; Sacre Rappresentazioni del Secoli XIV, XV e XVI; Firenze 1872:

I. In der Rappresentazione „Del figliuol perdigo" von Castellano Castellani (Anfang des 16. Jahrhunderts) heißt es am Schluß des Stückes (S. 386 Vol. I.) u. a.: „Ora viene Giovinetto con la lira, e dice la moralità della parabola: Salute immensa e sempiterna pace . . . (ein in mehreren Strophen abgefaßtes Gedicht).

II. In der Rappresentazione „Di San Tommaso" von Castellano Castellani (1509) wird u. a. (S. 433 Vol I.) geschildert, wie eine Jungfrau Ebrea auftritt, um vor dem König zur Lira zu singen: Viene una Vergine Ebrea a cantare dinanzi al re in su la lira' e salutando il re, dice così: „Serenissimo re, Dio vi dia pace, . . . ".

III. In der Rappresentazione „Di San Panungio" von Feo Belcari, Florenz 1555, tritt ein Spieler (sonatore) auf (Vol.II. S. 65); das Instrument, auf dem er spielt, ist nicht genannt, allem Anschein nach wird es sich auch hier um eine Lira handeln.

149) Ueber den Gesang und dessen Ursprung bei den geistlichen Spielen äußert sich d' Ancona im ersten Band seines Buches „Origini del teatro italiano", Torino 1891 auf Seite 395—401. Hier

für und wider bei diesen Belegen abgesehen, das erklungene Spiel der Lira selbst nicht ausgeschlossen bleiben; denn diese Spiele treten sofort in ein anderes Licht, sobald sie nicht mehr unvermittelt im Buche stehen, sondern wirklich in Szene gesetzt werden und wir in Berichten über Aufführungen in konkreter Weise hören. In diesem Augenblick gestaltet sich alles lebendiger. Besitzen wir auch selten Aufführungsberichte in größerer Anzahl, die gleichzeitig einen Blick in die mitüberlieferte Musik zu tun gewähren, so liegt in einem Ausnahmefall hierfür ein tatkräftiger Beweis. Es ist die uns erhaltene Opferszene aus dem geistlichen Spiel „Il sacrifizio d' Abramo" des Feo Belcari (Ferrara 1554), zu dem der Madrigalist Alfonso della

---

werden diese Gesänge auf die liturgischen Formen der Kirche zurückgeführt. Vincenzo Borghini (16. Jahrh.) kann d' Ancona nur zum Teil zustimmen, wenn dieser behauptet, die geistlichen Spiele seien bis 1500 rein liturgischen Charakters gewesen und hätten von dieser Zeit an eine Aenderung erfahren, indem man jetzt zur Rhetorik übergegangen wär und den Gesang aus diesen Spielen verbannt hätte. D' Ancona weist nach, daß dies nicht immer zutrifft; er führt Beispiele aus dem 15. Jahrhundert an, wo Gesang und Rhetorik sich innerhalb der Handlung bereits ablösen. Schreibt selbst Borghini diesen gesanglichen Einflechtungen etwas zu, was oft mehr die künstlerische Ausstattung als den Zweck der Sache träfe (. . eccetto che una o due, che più per l'artifizio e l'apparato che per materia . . .; aus Ms. Magliab ., 10, 116, 44), so ist diese Aeußerung ein genügendes Zeugnis dafür, daß, wo einmal der Bedarf an solchen Ausstattungen von den Autoren dieser Spiele wohlweislich berücksichtigt war, auch in der Tat von solchen Ausschmückungen Gebrauch gemacht worden ist. Das war besonders der Fall, wenn der Dichter das Glück hatte, sein Stück bei Hoffestlichkeiten aufführen zu lassen. In diesem Augenblick fand sich auch der Komponist ein, der des Dichters Verse vertonte. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich ferner, daß hinter den Gesangsformen — soweit sie als Kanzonen, Frottolen, Lauden und anderer mehr im Textbuch beschrieben sind —, nicht immer verfaßte Musikstücke zu suchen sind. Deshalb sind Dichter und Komponist besonders dann beide beteiligt, wenn es sich um Aufführungen handelte. Und da es bei fürstlichen Veranstaltungen gern gesehen wurde, Gesang und Instrumentalmusik zur Ausschmückung dieser Spiele mit heranzuziehen, dürfen wir schließen, daß in solchen Fällen das „viene con la lira e dice" stets in ein „viene con la lira, canta e sona su la lira" umzudeuten sein wird. Daß mit Gewißheit darauf hingewiesen werden kann, zeigt das folgende oben erwähnte geistliche Spiel „Il sacrifizio d' Abramo", das einer offiziellen Veranstaltung unterzogen worden ist. Besäßen wir Aufführungsberichte von derartigen Veranstaltungen in größerer Anzahl, so würde sich dies mehrfach bestätigen.

Viola die Musik schrieb[150]). Hier rezitiert ein Priester (sacerdote) zuerst wenige Verse allein, worauf der Chor vierstimmige kurze Rufe wiederholt. Die Strophen werden vom Priester „con la lira" gesungen, also mit Instrumentalbegleitung, und zwar handelt es sich bei diesem um einen freieren Sprechgesang, dem Beispiel Mersenne's ähnlich. Mitgeteilt ist nur die Gesangsstimme für den Priester. Da wir nun an Hand der Anweisung Cerretos wissen, wie dieses Stück in der Ausführung zu ergänzen ist, sei zum Abschluß eine Rekonstruktion dieser Komposition beigefügt (Siehe Notenanhang S. 11), ferner als Beispiel für die Intermedienaufführungen eine zurechtgemachte Lirastimme für das Madrigal „Io che l' onde raffreno" vom Komponisten Cristofano Malvezzi aus dem fünften Intermedium der „Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze (1589) nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madonna Christiania di Lorena Gran Duchi di Toscana, Venetia 1591[151]). Das Madrigal ist fünfstimmig gesetzt für Sopran, Alt, 2 Tenöre und Baß; die Oberstimme wurde solo von Vittoria Archilei gesungen in der Begleitung von: Leuto, Chitarrone und Arciviolata Lira (die Lira spielte Alessandro Striggio). Alle diese Stücke sind in der Gestaltung der Lira-da-gamba-Stimme den Anweisungen Cerretos angeglichen (Siehe Notenanh. S. 14).

Unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten noch einmal gesehen, bedeutet diese Praxis ein absolut ausgesprochenes Empfinden für reine Akkordik, die den Dreiklang als solchen — in isolierter Form — aus dem musikalischen Geschehen für die Auffassung und die Verarbeitung der harmonischen Grundlagen bereits bewußt herauslöst und somit als ein Vorläufer des Generalbaßzeitalters, wenn nicht schon selbst als solches zu betrachten ist.

---

150) Vgl. das mitgeteilte Notenbeispiel bei Solerti: „Gli albori del Melodramma I. S. 12 und „Rivista musicale italiana X. S. 217 ff., und Schering:" Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrh., Z. I. M. G. XIII. S. 190.

151) Staatsbibl. Wien; im Neudruck bei Max Schneider: Die Anfänge des basso continuo, 1918; S. 127, hieraus entnommen.

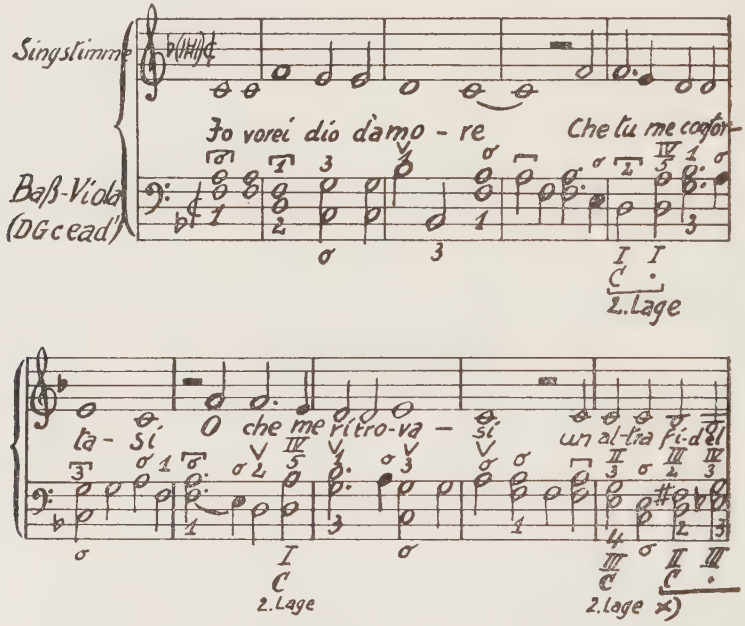
E. Nachwort.

Ein Beitrag möchte diese Arbeit sein, ein Ansatzpunkt für eine Gesamtdarstellung des Violenspiels, die bis zu dieser Zeit noch nicht geleistet ist. Eine größere Arbeit steht noch aus, die eine Entwicklung des Violenspiels von den Anfängen im Mittelalter bis zum Ableben dieser Streichinstrumentengattung gibt. Tiefergehende Forschungen werden speziell für das Spiel der dieser Gattung verwandten Viella- und Rebecgruppe im Mittelalter zu machen sein; ferner fehlt es an einer zusammenfassenden Darstellung, die das Gambenspiel Englands, Frankreichs, Deutschlands und Italiens im 17. Jahrhundert und seinen Ausklang behandelt und die späteren Abarten der Violenfamilie, das Baryton und die Viola d' amore, mit hineinbezieht. Das Endziel wäre eine Geschichte des Streichinstrumentenspiels, die es sich zur Aufgabe machte, den Werdegang der Violen- und der um 1600 neueintretenden Violinfamilie bis zur Gegenwart zu schildern. Eine Geschichte der technischen und klangphänomenologischen Entwicklung dieser einzelnen Streichinstrumente und ihrer Literatur müßte es dann sein. Besonders instrumentengeschichtlichen Wert würde der Einschnitt gewinnen, der den Sieg der Violinfamilie mit ihren Gliedern der Violine, Bratsche, des Violoncells und Kontrabasses über die Violen markiert. Ein buntes Bild im ganzen, das ein Stück Musikgeschichte selbst ist, ein Denkmal, das in Museen geborgene Instrumente ihres stummen Spiels entkleidet und deren Ruhmeskränze uns wieder lebensnahe macht.

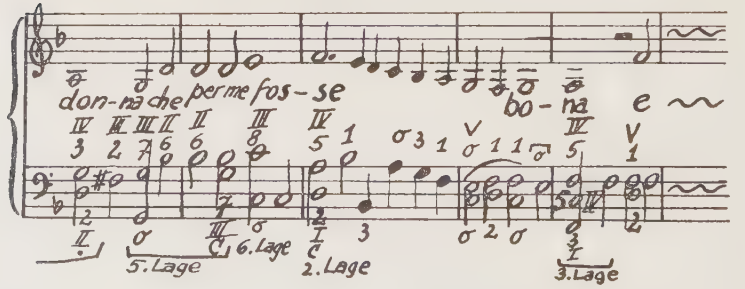
Anhang

Madrigal: „Io vorei dio d'amore".

Nach Ganassi genau mit Fingersatz- und Bogenbezeichnungen wiedergegeben; die arabischen Ziffern geben die Bundgriffe an, die römischen Ziffern den Fingersatz.

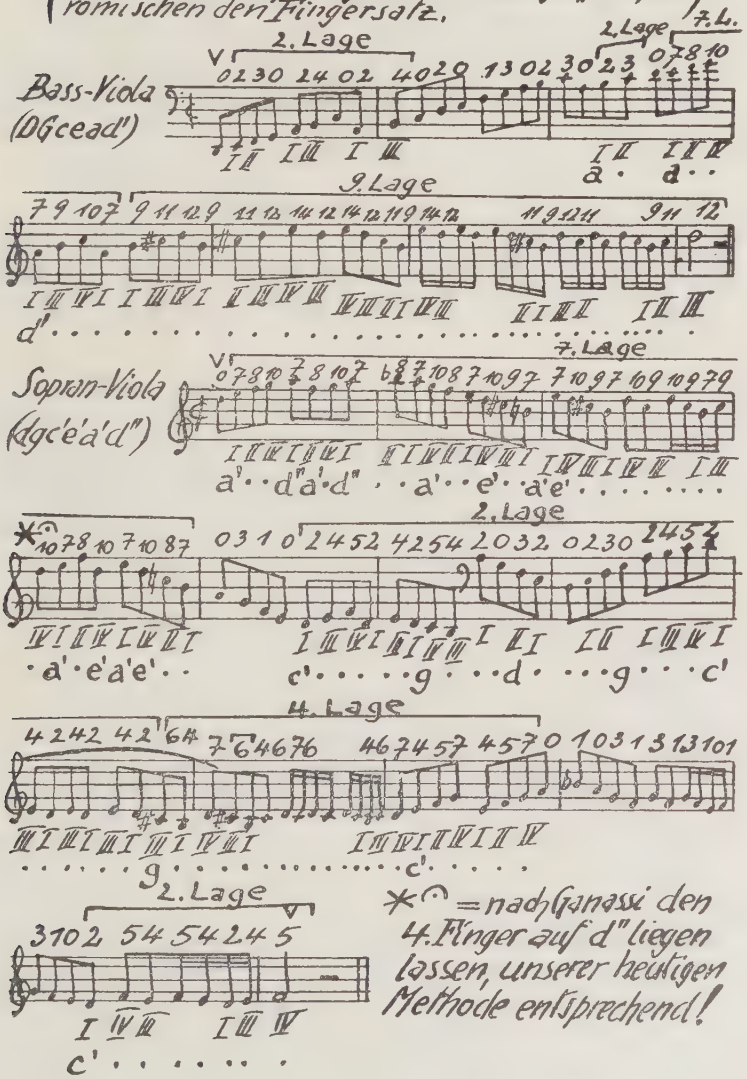


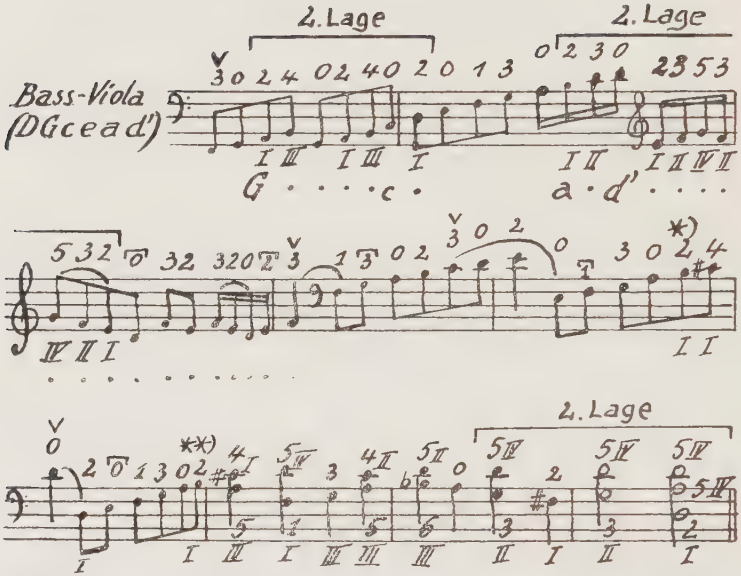
×) Paralleler Fingersatz ist hier nicht angewandt.



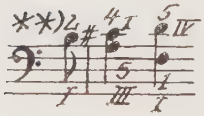
Ricercar I. (Ganassi II. Teil)

(Die arabischen Ziffern geben die Bundgriffe an, die römischen den Fingersatz.



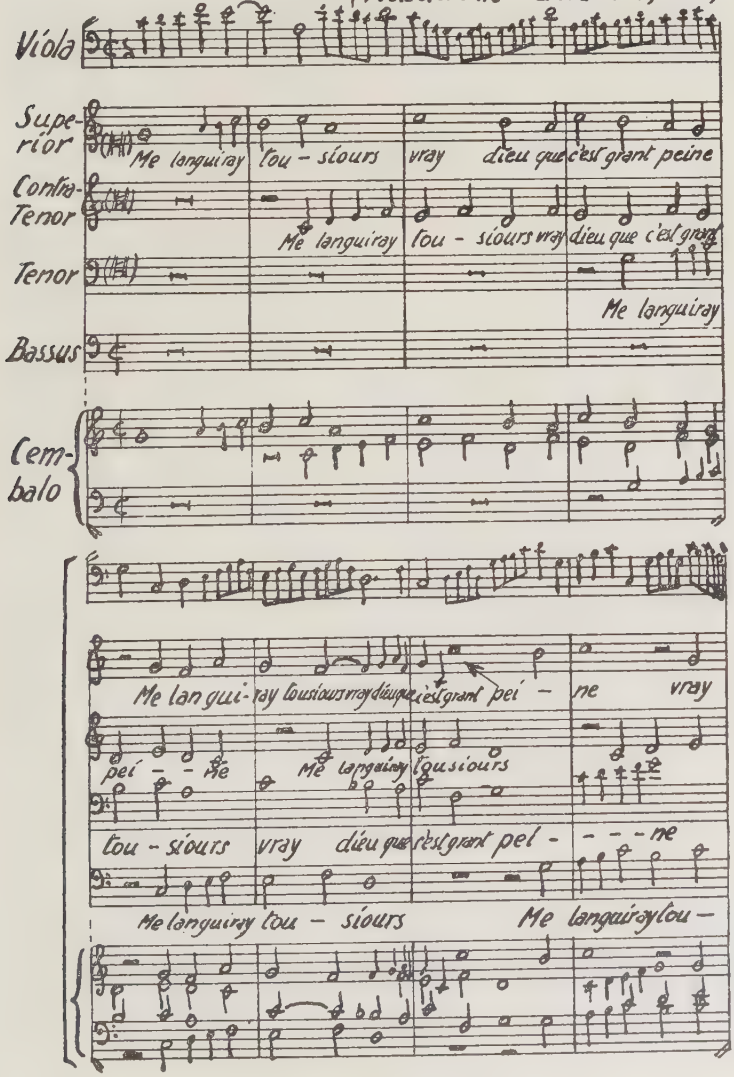


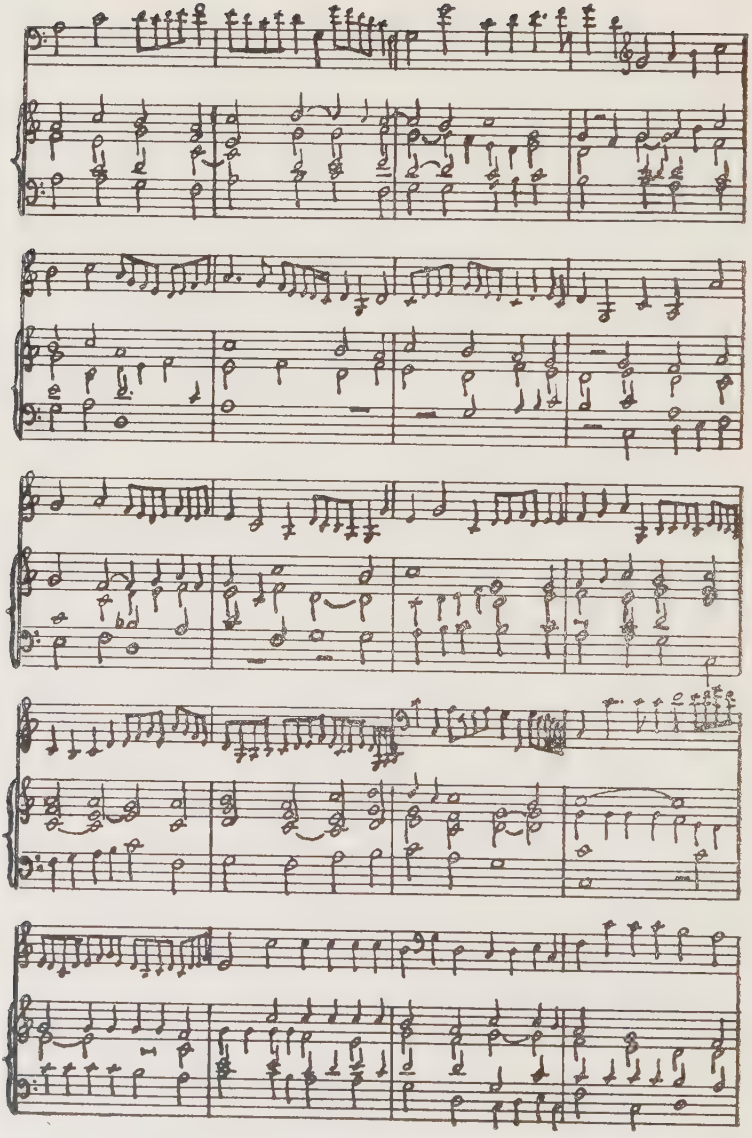
*) Hier zweimal den 1. Finger, wahrscheinlich zur Verstärkung des Leittones cis'–d'.

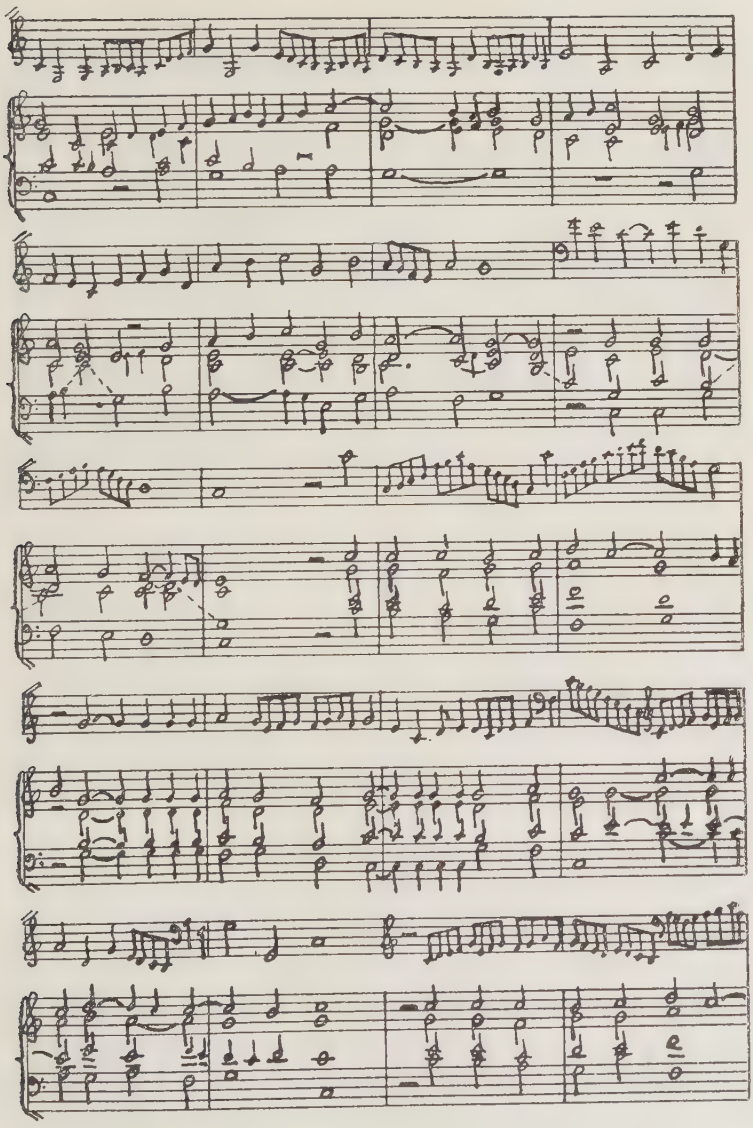


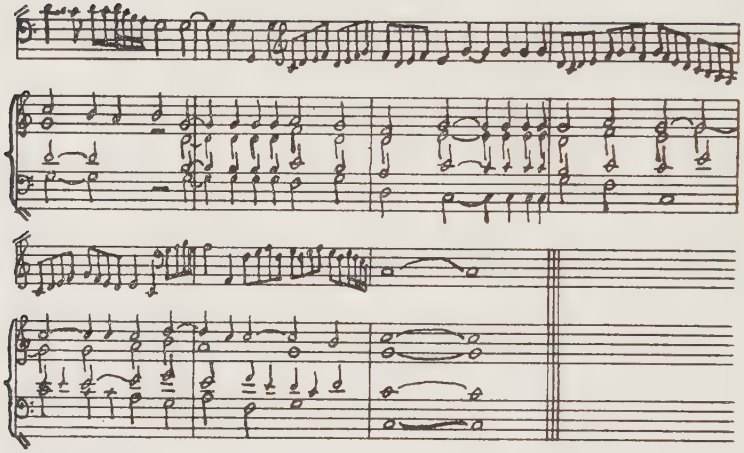
Sehr gut gesehen:
Zweimal den 1. Finger, um den ungünstigen fortschreitenden Griff vom 2. zum 1. Finger aufwärts steigend zu vermeiden.

„Me languiray" von Clemens non papa.
[Stimmbücherdruck, Susato, Tylman, 1549 k]
11. livre Chansons à 4 p., 4 Stb.
(Violastimme v. Dalla Casa, 1584)





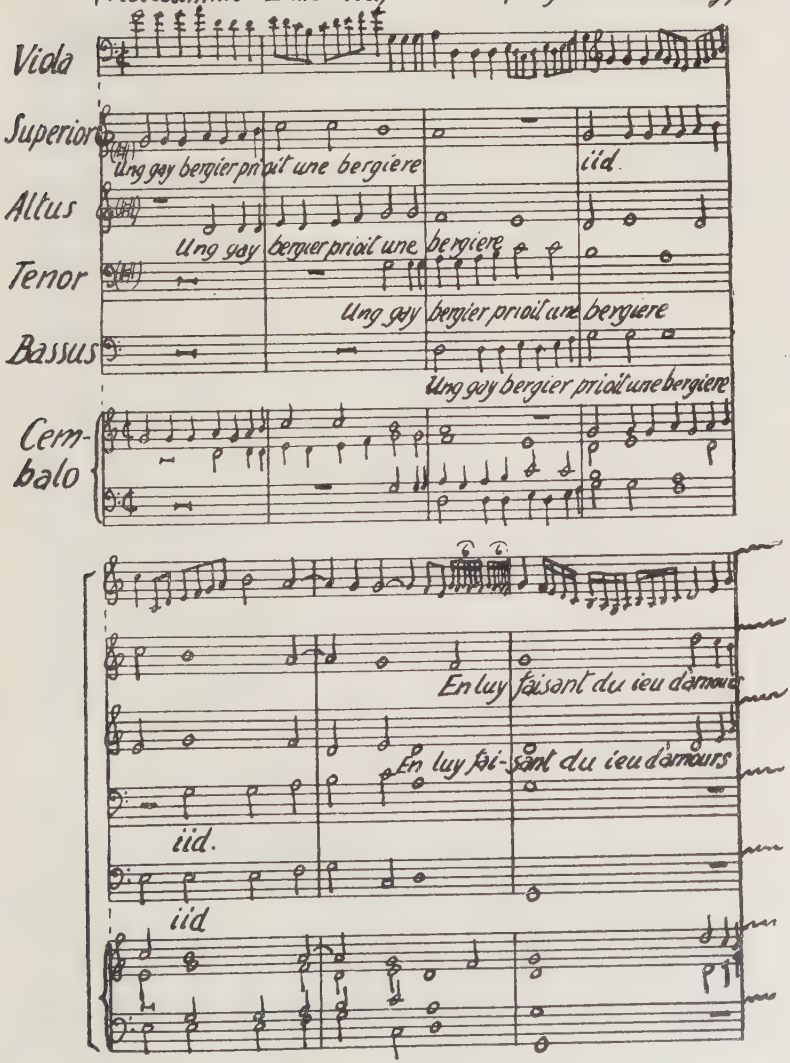


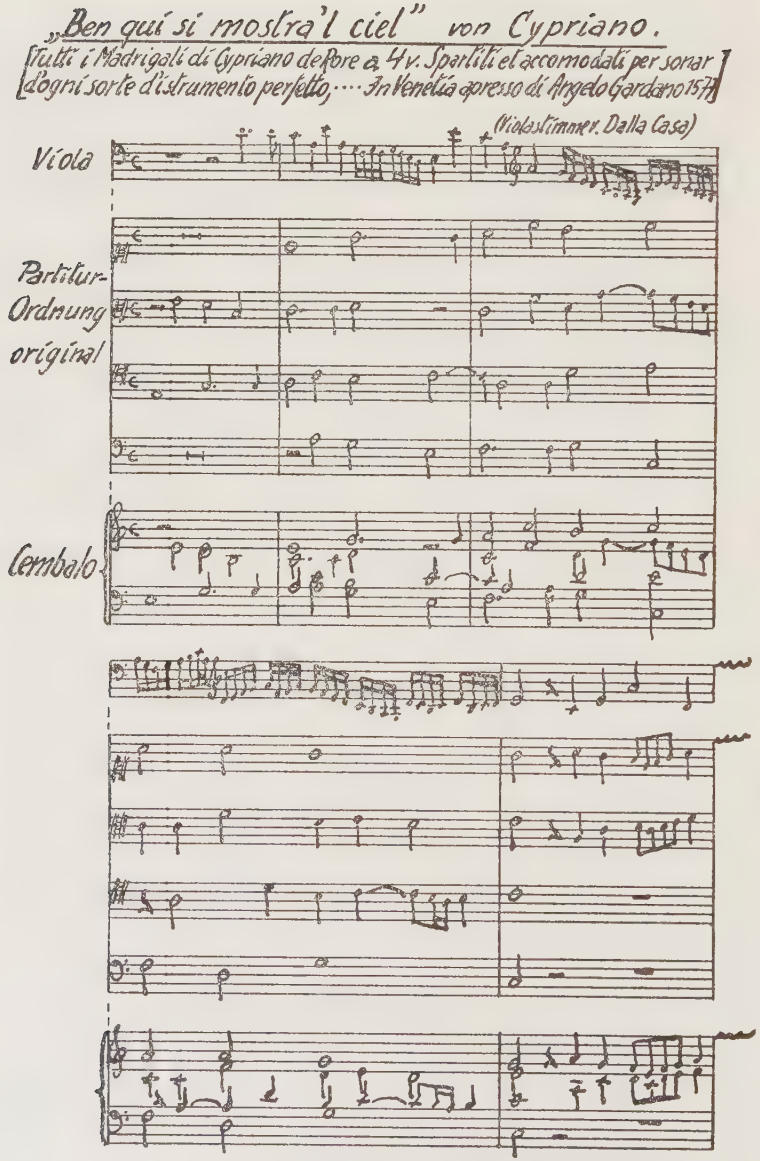


„Ung gay bergier" v. Thomas Crequillon.

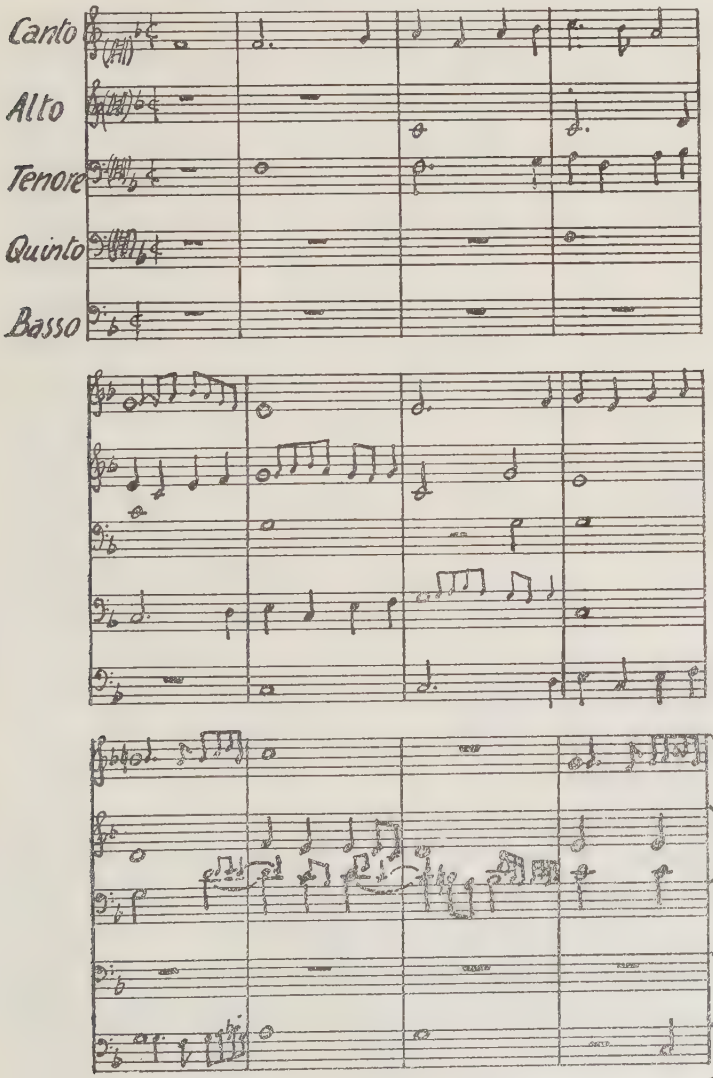
[1. Livre des Chansons à 4p. Tylman Susato 1543 f.]

(Violastimme v. Dalla Casa) (Originale Textunterlage)



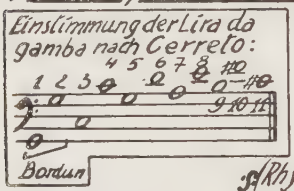

„Ben quí si mostra'l ciel" von Cypriano.
[Tutti i Madrigali di Cypriano de fore a 4 v. Spartiti et accomodati per sonar
d'ogni sorte d'istrumento perfetto; ... In Venetia apresso di Angelo Gardano 157
(Violastimme v. Dalla Casa)
Viola
Partitur-
Ordnung
original
Cembalo

Madrigal: „Di questa biond'e vaga treccia"
von Aless. Striggio.
In: Il secondo libro de Madrigali a cinque voci di M. Aless. Striggio Gentil'Homo Mantovano .... Venedig (Girolamo Scotto) 1573.



Opferszene aus dem geistlichen Spiel:
„Il sacrifizio d'Abramo" von Feo Belcari (Ferrara 1554)

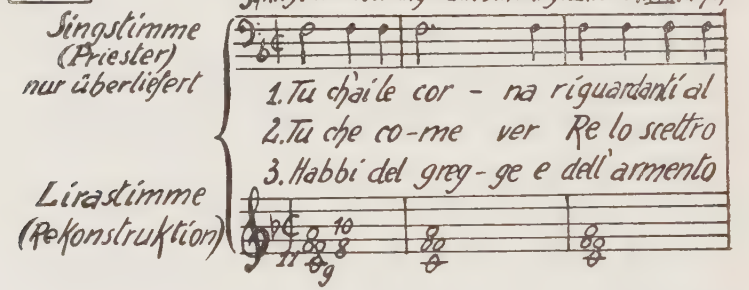
Einstimmung der Lira da gamba nach Cerreto:

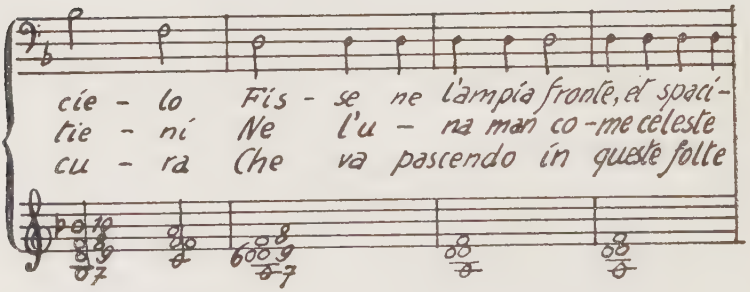


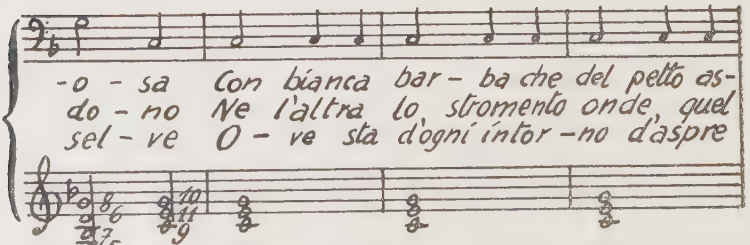
Komposition von Alfonso della Viola.

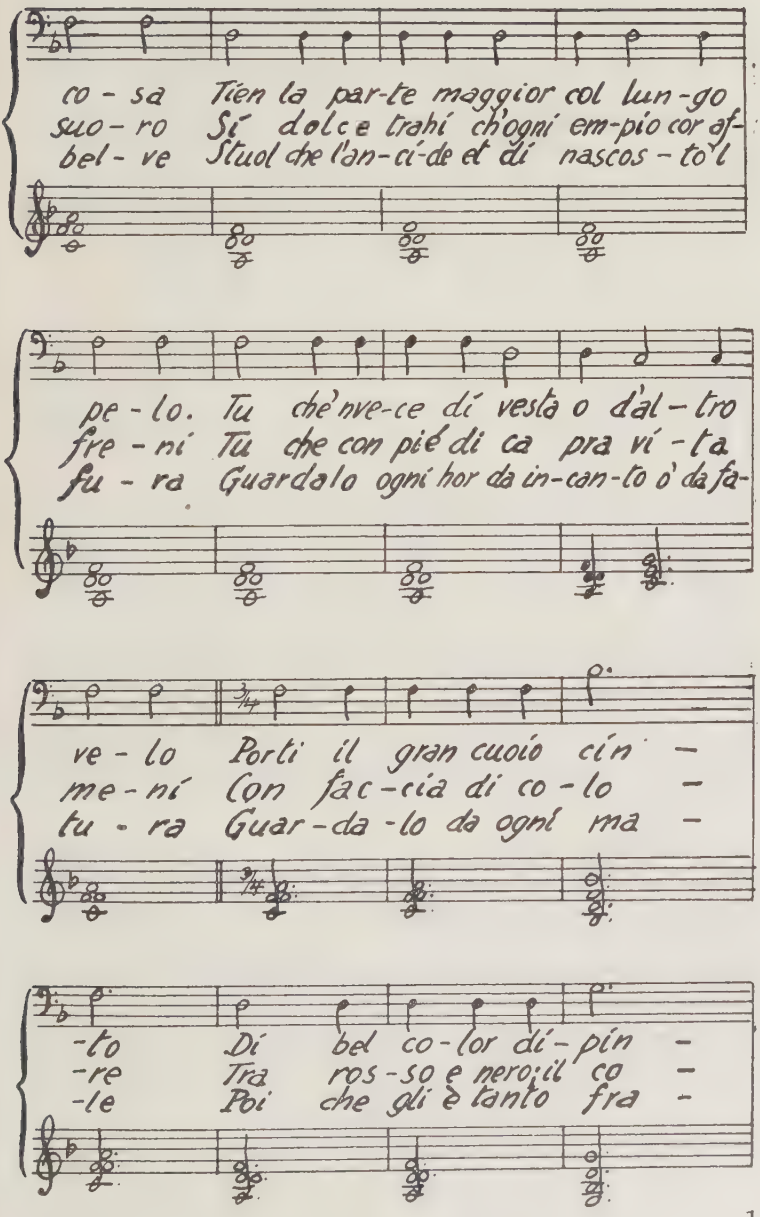
(Priester und Chor)

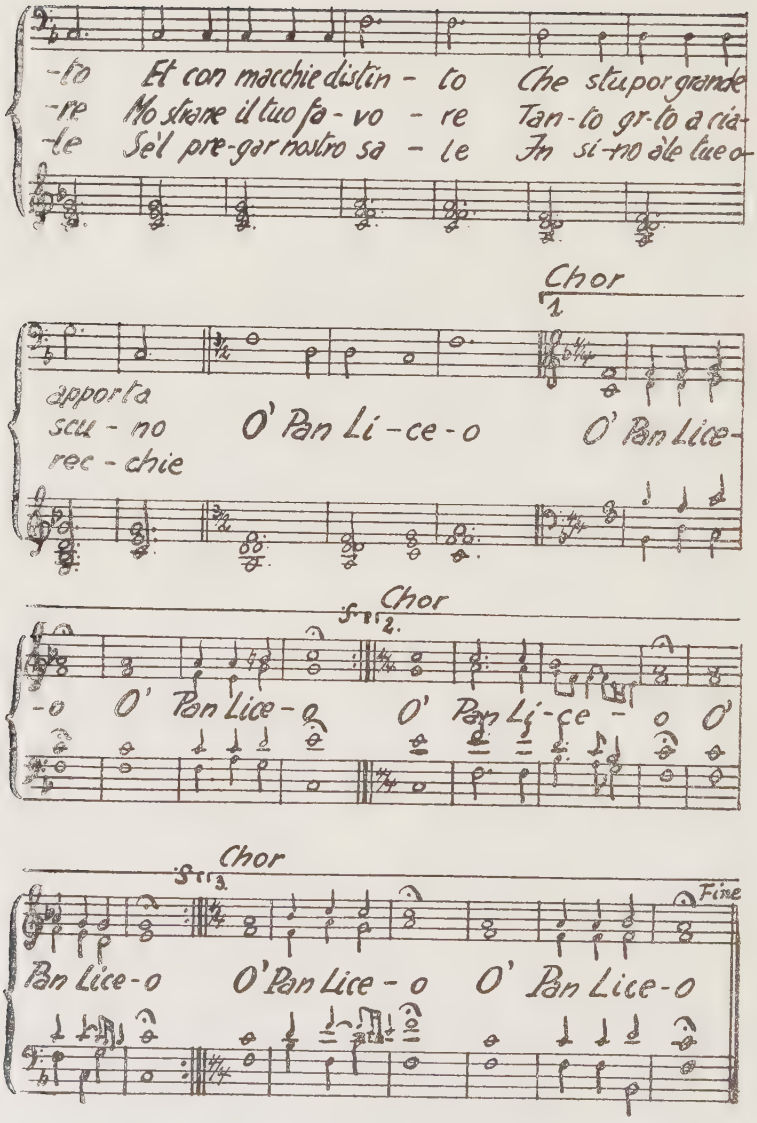
(Rhythmisierung nach Schering: Z. f. M. G. XIII. S. 190)





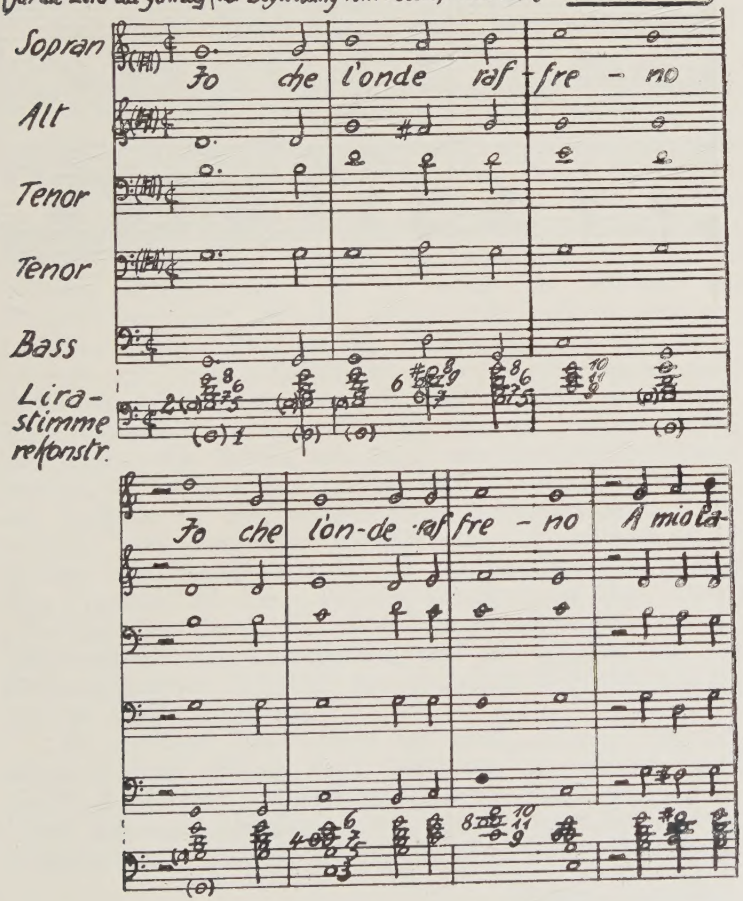


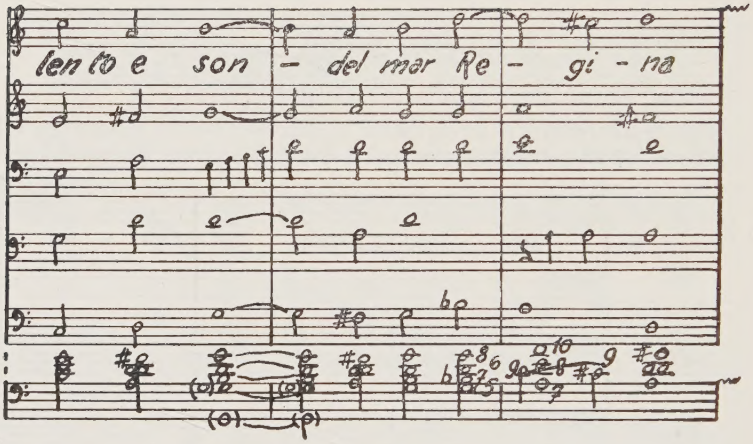

co - sa Tien la par-te maggior col lun-go
suo - ro Sí dolce trahí ch'ogni em-pio cor af-
bel - ve Stuol che l'an-cí-de et dí nascos - to'l
pe - lo. Tu che'nve-ce dí vestà o d'al - tro
fre - ní Tu che con piè di ca pra ví - ta
fu - ra Guardalo ogni hor da in-can-to ò da fa-
ve - lo Porti il gran cuoio cín -
me - ní Con fac-cia di co - lo -
tu - ra Guar - da - lo da ogni ma -
-to Dí bel co - lor dí - pín -
-re Tra ros - so e nero il co -
-le Poi che gli è tanto fra -


-to Et con macchie distin - to Che stu por grande
-re Mo stiane il tuo fa - vo - re Tan - to gr-to a cia-
-le Se'l pre-gar nostro sa - le In si-no àle lue o-
Chor
1
apporta
scu - no O' Pan Li - ce - o O' Pan Lice-
rec - chie
Chor
2.
-o O' Pan Lice - o O' Pan Li - ce - o O'
Chor
3.
Fine
Pan Lice-o O' Pan Lice - o O' Pan Lice-o

Madrigal: „Io che l'onde raffreno" von Christ. Malvezzi
aus dem 5. Intermedium zur Komödie „La Pellegrina" (1589)

[Nach Vorbild Cerretos für die Lira da gamba] [Oberstimme v. Vittoria Archilei sologesungen in der Begleitung von: Leuto, Chitarrone u. Arciviola da Lira]




len to e son - del mar Re - gi - na

Lebenslauf.

Am 12. Mai 1908 wurde ich als der Sohn des Schneidermeisters Martin Greulich und seiner Ehefrau Auguste, geb. Schaarwächter, in Barmen geboren. Ostern 1928 bestand ich nach 8jährigem Schulbesuch die Reifeprüfung am staatlichen Melanchthon-Gymnasium zu Wittenberg. Seit 1925 nahm ich auf Staatskosten bei Prof. J. Klengel im Violoncellspiel Unterricht und ging nach bestandenem Abitur nach Leipzig, um mich weiteren praktischen Studien am dortigen Landeskonservatorium zu widmen. Gleichzeitig ließ ich mich als Student der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig immatrikulieren. Februar 1931 schloß ich mit einem Einführungskonzert und einer aufgeführten Klaviersonate meine praktische Ausbildung am Landeskonservatorium ab, konzertierte daraufhin weiter auch mit eigenen Kompositionen und ging nach Berlin, um mich musikwissenschaftlichen Studien zu widmen. Als Schüler Prof. Scherings wurde mir die Aufgabe zu teil, eingehendere Forschungen zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels, insbesondere des Violen- und Lirenspiels im 16. Jahrhundert zu treiben. Das Ergebnis all dieser Studien wurde unter dem Thema „Beiträge zur Gesch. des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert" zusammengefaßt und als Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin vorgelegt.

Zu großem Dank fühle ich mich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Schering, verpflichtet, unter dessen Förderung und Leitung ich mein musikwissenschaftliches Studium beenden durfte, desgleichen Herrn Prof. Schumann vor allem, Prof. Joh. Wolf und Prof. Holtzmann.

Martin Greulich.